

ال

أغسطس ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

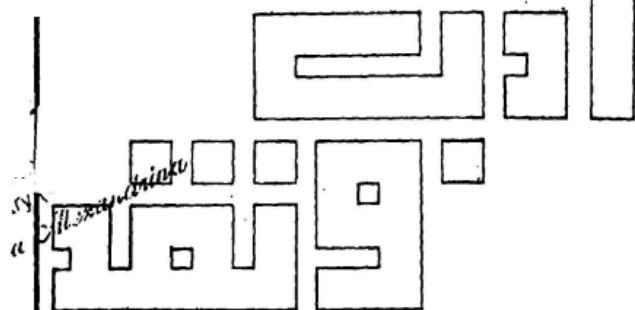
فِرَاب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



مكتبة لسان العرب

www.lisanarab.com



مجلة كل المثقفين العرب

يمصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الودودي

العدد السادس

السنة الأولى

أغسطس ١٩٨٤

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ مستشارو التحرير

يهجت عثمان

جمال الغيطاني

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

مالك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ سكرتير التحرير

ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

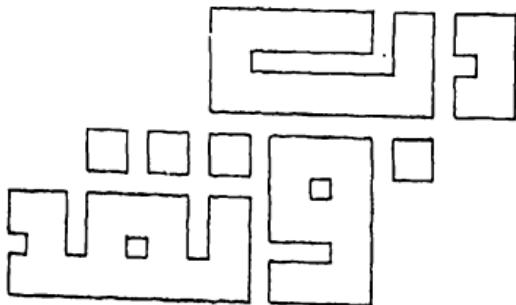
□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الودودي - ١ شارع حكيم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمرة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



بصديرها حزب التجمع الوطني الندفي الودادي

في هذا المدد:

٢٣٦

- * عن الثقافة والملحقين

* رؤية جديدة الى علم الكلام الاسلامي توفيق ابراهيم سلوم

* تقديم : محمود امين العالم

* قصة قصيرة : الاسوار محمد المفزنجي

* شعر : مرثية للشهيد المجهول احمد درويش

* التعريف بعلم اجتماع المسرح عبد العزيز مخين

* شعر : مدینتی والحداد رمضان الصباغ

* قصة قصيرة : ليها الديناصور الجبيل .. وداعا برهان الخطيب

* يوكيوميشينا .. واحلام الوجه التقديم ده محمد حافظ دباب

* شعر : قراءة في الوجه القرنفل محمد رضا فريد

* قصة قصيرة : لابورضا نونا سعيد الكفراوى

* ابراهيم اصلان بين حدود الاغتراب ، وزمرة المثقف الثوري محمد كشيك

صفحة

- * قصة قصيرة : صلاة سمراء ٨٤ حياة الرئيس
- * شعر : حوارية اللون . . . والخطوة الواحدة ٩٠ محمد السيد اسماعيل
- * قصة قصيرة : حلم رجل بسيط ٩٣ محمود عبد الوهاب
- * قراءة في المجموعة التصصبية « عطشى لسأء البحر » ١٠٢ محمد عبد الرحمن
- * شعر : البيات الشتوى ١٠٤ عبد الرحمن البندوى
- * أدب الالتزام « الجزء الثاني » ١١٦ بتلهم : ماكس ادرييث ترجمة وتقديم : د. عبد الحميد ابراهيم شيخه
- * حوارات : لقاء مع عمر امير لاي ١٢٢ منحة البطراوى
- * المكتبة العربية : الوجه النضالى للأغنية ١٣٨ تاليف : حللى الزواتى الشعيبة الفلسطينية فى الكويت عرض : د. محمد حسين عبدالله
- * مسرحية : الجانب الآخر من النهار ١٤٧ محمد الشربينى
- * رسائل العالم : رسالة لندن ١٦٦ امير العمرى
- * مصطفى مائى ١٧٣ رسالة الجزائر
- * ملف كاريكاتير : جلال الرفاعى ١٧٧

افتتاحية

عن الثقافة والمثقفين

د. الطاهر أحمد مكي

اتمنى أن نتجاوز إشخاصنا فيما يتصل بقضية الثقافة ، حتى لا يضيع جوهرها في غمار الدناء والاتهام ..

لقد ناب الدكتور يوسف ادريس ، كاتباً ومبدعاً ، عن الجمارة الوعائية من امته ، في التذكير بـان القيم الثقافية العالية في وطننا تراجعت ، وحلت مكانها ظواهر مادية مؤذية ، أصبحت تسود حياتنا ، وتتحكم في حركة حياتنا اليومية ، وهي تقيس الفرد بحجم العربية التي يرتكبها ونوعها ، وعدد المعمارات التي يملكتها ومستواها ، وما على بدنـه من قماشـ وـأين خاطـه ، وما في أصابعـه من ذهبـ ، وما في بيتهـ من رياـشـ ، وليسـ مـهـماـ بعد ذلكـ أنـ يكونـ في عـقـلهـ شـيءـ !

وفي البيت المصرى الحديث نجد التليفزيون والفيديو والثلاجة والغسالة والمكنسة ، وكل المستورـاتـ الحديثـةـ ، ويتناقضـ الفـردـ حولـ الـكرةـ ، ويـعـرفـ أـسـماءـ لـاعـبـيـهاـ فـيـ كـلـ الدـولـ ، ولـكـنهـ لاـ يـتـعـاملـ معـ الكـتبـ وـالـمـجـالـاتـ ، وـلـيـسـ فـيـهـ مـكـبةـ وـلـاـ آلةـ كـاتـبـةـ ، وـلـاـ يـعـرـفـ اـسـمـ كـاتـبـ مـصـرىـ حتـىـ لوـ كـانـ يـسـكـنـ نـفـسـ الشـارـعـ ، وـكـلـهاـ ظـواـهرـ مـقـلـةـ نـلـمـسـهاـ جـيـعاـ ، وـتـدـرـكـ عـوـاقـبـهاـ ثـلـةـ وـاعـيـةـ ، لأنـهاـ تـنـتـهـيـ بـنـاـ فـيـ نـهـاـيـةـ الـمـطـافـ إـلـىـ اـمـةـ تـعـيـشـ عـالـةـ عـلـىـ

الغير ، تستهلك ما ينتج الآخرون ، وتساق إلى حيث يريدون لها أن تكون ، لا تبدع لأنها لا تقرأ ، ولا تخترع لأنها لا تفك ، ولا تعمل عقلها لأنها مشغولة بمطالب المعدة ! .

وهي قضية التبيه إليها يتجلواز قدرة فرد ، وعلاج خللها ، يتجلواز طاقة وزارة ، لأنه يتوقف بدها على المكانة التي نريدها لأمتنا ، والسياسة التي تقررها لتبلغ بها هذه المكانة ، والنهاوس بها موزع على هيئات عديدة ، تتبع الدولة مباشرة أو في نهاية المطاف ، ويرتبط بهيئات لها شبه استقلال ولكنها ترهلت ، واستكانت ، وأصبح شعارها ليس في الامكان أبدع بما كان .

بداية الاصلاح فيما ارى أن يعي المثقفون . الحقيقيون دورهم . وأن يدافعوا عنه ، فليس سراً أن أشياه المثقفين وهم أخطر من الأئمـين زحفوا على الصفحات الأدبية في الصحف ، وعلى أمكنـة التوصـية في أجهـزة الاعـلام ، وجعلـوا منها شيئاً غـنا ، لا لون له ولا طـعم ، وإن كانت له رائحة تـذكر الأنـوف الشـريفـة . كـم من المـواطنـين الـيـوم يـعـرـفـون مـثـلـاًـ إـنـ فـيـ الـإـذـاعـةـ بـرـنـاجـاـ اـسـمـهـ الـبرـنـاجـ الثـانـيـ ، وـأـنـشـىـءـ يـوـمـاـ لـيـكـوـنـ رـسـوـلـ الثـقـافـةـ الرـفـيـعـةـ إـلـىـ جـمـهـرـةـ الرـاغـبـينـ ، وـكـانـ كـذـلـكـ يـوـمـاـ ، وـمـازـالـ يـتـدـنـىـ حـتـىـ اـصـبـحـ لـشـئـاءـ !

وأن يكون دورهم ايجابياً ، فلا يشاركون في تعيبة ، ولا يتحولون إلى أدوات للزيف ، وسمارات للتبيه ، فمن العيب جداً أن يبقى كاتب شريفاً عضواً في اتحاد للكتاب لا يتبنى قضية جادة ، ولا يدعم موقف كاتب مناضل ، ولا يعرف له أحد نشاطاً ، وأن يبقوا على الحـيـادـ فـيـ مـعـرـكـتـناـ السـيـاسـيـةـ ؛ وـأـيـ اـصـلـاحـ يـبـداـ مـنـهـ ، وـيـجـيءـ تـابـعاـ لـهـاـ : انـ اـدـعـاءـ الـاسـتـقـلـالـيـةـ هـنـاـ لـوـنـ مـنـ الـاـنـهـازـيـةـ ؛ لـاـ نـرـضـاهـ لـهـمـ ، وـلـاـ يـرـضـونـهـ لـأـنـفـسـهـمـ .

أن العودة بالثقافة نفسها إلى معاناتها الأولى ، دونه جهـادـ شـاقـ علىـ جـيـهـاتـ عـرـيـضـةـ وـعـدـيدـةـ يـيدـاـ بـالـمـدـرـسـةـ ، وـقـدـ انـهـارـتـ تـمـاماـ مـنـذـ سـنـوـاتـ عـدـيدـةـ ، غـلـمـ يـعـدـ بـهـاـ مـكـتبـةـ ، وـلـاـ تـشـرـكـ فـيـ مـجـلـةـ ، وـلـاـ تـقـيمـ نـدوـةـ تـنـاقـشـ قـصـةـ ، وـيـنـتـهـيـ بـدـارـ الـكـتبـ الـمـصـرـيـةـ ، وـكـانـتـ يـوـمـاـ شـيـئـاـ عـظـيـماـ تـخـرـرـ بـهـ مـصـرـ ، وـأـنـتـهـيـ بـهـاـ الـمـطـافـ إـلـىـ مـخـزـنـ كـتـبـ ، تـعبـثـ فـيـ الـأـرـضـ وـبـقـيـةـ الـوـانـ الـحـشـراتـ ، وـتـبـعـ مـؤـسـسـةـ أـسـمـهـاـ «ـ الـهـيـةـ الـعـامـةـ لـكـتـابـ »ـ ١ـ

وعبر هذا الطريق هناك المؤسسات الثقافية الجديدة ، مثل الجمعية الجغرافية ، والجمع العلمي المصري ، ونادي خريجي الجامعة ، وجماعة دار العلوم ، ونوادي هيئات التدريس والنقابات المختلفة ، مطالبة كلها بأن تسمم في بعث ثقاف يسْتهدف تنوير المواطن ، وشحذ المعاوِل الإيجابية في أعمّاته ، ليتفاعل وينفع ، ويترك مكان المُخرج إلى موقف انلشارك .

وقبل ذلك كله التأكيد على المناخ الثقافي ، ورفع الوصاية عن الشعب ، فلا تحدد الدولة للكاتب ماذا يكتب بداع ، وإنما يكتب على مسؤوليته ، ثم تقول الجهات القضائية رأيها فيما كتب ، بعد أن ينشر ، إذا رأت الحكومة في ذلك خروجاً على القوانين ، فتحمِّي التاليف والنشر من كل رقابة مسبقة ، مما كان طابعها ، سياسية أو دينية ، وسواء كان مردها الأحكام العرفية المؤقتة ، أو القوانين السيئة السمعة التي أصدرها السادات في أواخر عهده .

ولا تحدد للشعب ماذا يقرأ ، وماذا يدع ، وتحول بينه وبين ما ينشر في الخارج ، من كتابات حررها مصريون ، ابحاثاً ودراسات ومحركات ، لأن الحوار الفكري دعامة أية حياة ثقافية حية ، ولا يقوم إلا حول وجهات النظر المختلفة ، ومن تصارع الآراء تولد الأفكار العظيمة .

وأخيراً إن تيسير أمر الطباعة ، فلا تنظر إلى المطبعة بوصفها مصدر خطر ، يردها رجال المباحث في كل لحظة ، وينشمون كل ورقة فيها ، وأن تقابل من يحاول أن يؤسسها نظرة متوجسة ، فتقيم في وجهه الصمام ، وفلاحته بالإجراءات لتصده عنها ، وتدفع به إلى مجالات أخرى من النشاط .

لقد كتب الدكتور يوسف ادريس ، ورد عليه الوزير ، ولكن القضية بدأت ولما تنتهي ، واستمرارها يعني أننا جادون فيها نقول ، الكاتب والمسئول ، والذين شاركوا في الحوار .

د، الطاهر احمد مكي

رؤية جديدة في علم الكلام الإسلامي

ما كنت اعرف من قبل توفيق ابراهيم سلوم ... على انى كنت اتابع كتاباته الفلسفية خلال السنوات الأخيرة في بعض المجالات العربية . وكان يبهرنى في هذه الكتابات الجسارة الفكرية وعمق التناول وسعة الاطلاع .
وفى زيارتى للاتحاد السوفيتى هذا العام ، كان لي حظ الالتقاء به مع المستشرق السوفيتى ارتور سعديف .

وفى هذا اللقاء راح يحثني عن اطروحته فى « علم الكلام الاسلامي » حيث احسست فيه رؤية جديدة حقا ، لعلها لم تتمادى لكتابات المبكرة للشيخ مصطفى عبد الرزاق ، ثم لكتابات تلميذه الدكتور النشار ، ولكنها تعد اضافة جادة أكثر عمقا واستيعابا . وللهذا حرصت ان احضر دفاعه عن اطروحته هذه التي تمت مناقشتها بعد أيام من لقائنا فى اواخر ابريل الماضى . وكانت المناقشة حامية والدفاع حارا ، اخذت اتابع بعض عناصره عن طريق مترجم . وانتهى النقاش والدفاع . بمنحة بكالوراه العلوم فى الفلسفة وهى أعلى شهادة علمية تمنح فى الاتحاد السوفيتى . وللهذا حرصت على ان اعرف القارئ العربى ببعض مونى هذا العمل العلمى والفلسفى الجاد والمهم . ولعلنا نختلف مع الباحث فى هذه النقطة او تلك ، كمقدم تميزه مثلا بين المعتزلة والاشاعرة فى بحثه ، او فى مفاراته فى تفسير بعض الآراء الكلامية . وقد نحتاج الى تفاصيل اكثر لتبيان وجهة نظره فى موقف الاشاعرة من نظرية الجوهر الفردى (او النظرية الذرية) ، وفي تفضيله وتمييزه

للتاجب العقلاني عند علماء الكلام على الجانب العقلاني عند الفلاسفة إلى غير ذلك .
الا ان الذى لا شك فيه ان بحث الدكتور توفيق ابراهيم سلوم سيفتح آفاقا
جديدة وخصبة للحوار حول تراثنا العربى الاسلامى . ولهذا ساكتفى بان
اترك الكلمة له وحده ، يعرض لنا العناصر الأساسية لبحثه ، تمهدًا للحوار
الذى ارجو ان تتسع له صفحات « أدب ونقد » .

محمود أمين العالم

معلومات عامة عن الباحث

- توفيق ابراهيم سلوم (سورية) ، من مواليد ١٩٤٧
- عام ١٩٧٨ - درجة دكتوراه فلسفة في الفلسفة من كلية الفلسفة بجامعة موسكو
لقاء رسالته « المذهب النزري الاسلامي » .
- ٢٦ نيسان ١٩٨٤ - دكتوراه علوم في الفلسفة من معهد الفلسفة التابع لاكاديمية
العلوم السوفيتية (موسكو) ، لقاء رسالته « فلسفة المتكلمين » (هرفيما : « فلسفة الكلام ») .
- هذه الشهادة هي أعلى شهادة علمية ، تمنح في الاتحاد السوفيتي .
- من اصغر الحاصلين على هذه الشهادة سنا في الاتحاد السوفيتي ، اذا لم يكن
اسفراهم ، ومن اوائل الذين حصلوا عليها من الاجانب .

دواتع الاشتغال بعلم الكلام

د. توفيق ابراهيم سلوم

ثلاثة دواتع رئيسية :

- ١ - أهمية التراث في المعركة الأيديولوجية الراهنة ، والقتاعة بأن
الرجوع إلى علم الكلام ، بأساليبه الخاصة في أضفاء الشرعية على النظر
العقلاني وبتصديه للسلفية والبنصية وبطروحاته التبويهية ، قد يكون أكثر
تباريات الفكر العربي الاسلامي جدوى في الارتفاع بالجماهير العربية ،
والمتدينة منها خاصة ، نحو الفكر العقلاني والعلمي المعاصر .
- ٢ - رفع الظلم ، الذي لحق بعلم الكلام خاصة ، ومعه بالفكر العربي
الاسلامي عمّة .

فقد صور علم الكلام ، ولا سيما الاشعرى منه ، تيارا لا عقلانيا ،
يحارب العقل والفلسفة ، ويمثل « الارثوذكسيه » الاسلامية الظلامية .

ولكن الأدّهِي من ذلك هو ما نسب إلى المتكلمين في نظرية ذرية ،
هدفها تبرير التدخل الرباني المستمر في الكون ، ونفي آية قانونية أو سببية
أو اطراد في العالم ، وسلب الانسان حريته في الارادة ، وجعله أسيراً
لحرية السبلية .

هذا التصور عن النظرية «الذرية الكلامية ذات» ، في المقام الأول ، بسبب مؤلف اليهودي موسى ابن ميمون (١١٣٥ - ١٢٥٤) « دلالة الحائرين » الذي ترجم الى اللاتينية منذ الربع الاول من القرن الثالث عشر ، وظل حتى يومنا هذا ، المرجع الاساسي عن علم الكلام الاسلامي حتى في اوساط المتخصصين من المستشرقين .

ان الاتوال المنسوبة الى المتكلمين في هذا الكتاب قد اتخذت ، طوال قرون عديدة ، حجة للتدليل على « خطل » الفلسفة الدينية الاسلامية (الممثلة بالكلام) و « تهافتها » « ولاعقلانيتها » « ولا منطقيتها » ، وعلى « قصورها » ازاء الفكر الدينى المسيحي الاوروبي .

وعلى أساس هذه النظرية الذرية الموهومة راجح المستشرقون ، حتى
المعاصرين منهم ، يبنون آراءهم عن « العقلية العربية ». إنها ، على حد
زعم هؤلاء ، عقلية « تجزئية » ، « مفككة » ، « ذرية » ، لا ترصد
الا التفاصيل والجزئيات ، وتعجز عن الوقوف على الكل ، على العام في
الأشياء الفردية ، وتعجز وبالتالي ، عن الابداع الفلسفى الحق (بعكس
« العقلية الارية » ، الكلية والشمولية !) .

وراح البعض (ماسينيون ، مثلاً) يرصد ، في ضوء ذلك ، «الخصائص الجوهيرية » للفن العربي الإسلامي ، وانطلق آخرؤون (ياماتيه) . لتقسيم « خصوصيات » الحضارة العربية ، مثل اهتماء العرب بالجبر لا بالهندسة (!) ، الخ . وثمة باحثون يردون الى هذه « الذرية » ركود المجتمع العربي منذ القرن الحادى عشر (برنارد لويس) ، حتى ويفسرون بها التجزئة السياسية للبلدان العربية المعاصرة !

ومما يؤسف له أنفساً نجد صدى مثل هذه التنبؤات الخطأة لدى الباحثين العرب أنفسهم — لدى د. عبد الرحمن بدوي (في كتابه «الموت والمعقرية») ود. عفيف يعمرس (في جماليات الفن العربي)، مثلاً.

ومن هنا كان الدافع للتصدى لهذه المزاعم والطروحات الخاطئة وتفنيدها . وكان قد سبق لباحثين قبلى أن ساهموا بقتطع هذا العمل . فاستاذى ، البروفيسور ارثر سعديف ، كان قد كتب في أوائل السبعينيات بحثاً خطولاً ، يرد فيها على الطروحات المذكورة من خلال

استعراضه لمختلف الوان الفن الاسلامي . وبهئاب استمرار لذلك جاعت رسالتي « المذهب الذرى الاسلامي » ، التي تقدمت بها عام ١٩٧٨ الى كلية الفلسفة بجامعة موسكو لنيل شهادة « دكتور فلسفة في الفلسفة » ، والتي أفنى فيها طروحات ماسينيون وغيره في ضوء دراسة الذرية الكلامية نفسها ، من خلال تحديد مكانتها سواء في النسق الكلامي ، أو في مسيرة الفكر الانساني عامة . وتأتي رسالتي هذه « فلسفة المتكلمين » تصويرا لما جاء في الرسالة السابقة من موضوعات وآراء .

٣ - **واهم الواقع هو ، بالطبع ، هاجس فلسفى . فالرسالة** جاءت ، في المقام الاول ، بحثا في تاريخ الفلسفة . فمنذ رسالتي السابقة تبين لي أن الكثير من النظريات الكلامية ، مثل « المدوم » و « الكون » « والجبرية » — هذه النظريات التي لاقت تأويلات جد مختلفة لدى الدارسين ، ولكنها خاطئة كلها — يتغدر نفهمها الا في سياقها العام ، الذي هو — كما أحاول أن أبين — القبول بوحدة الوجود الباتيئية .

منطلقات منهجية فلسفية :

وعلى طريق ثبات قول المتكلمين بوحدة الوجود ، وتقدير مكانتهم في تاريخ الباتيئية (مذهب وحدة الوجود) عامة ، كان لابد من طرح بعض النقاط المنهجية ، المتعلقة بفهم الباتيئية نفسها . ومن اهم هذه النقاط :

١ - **خطا القرن بين وحدة الوجود ونظرية الفيض (الصدور) . فقد** اعتاد الباحثون ان يروا وحدة الوجود مقرنة بنظرية الفيض الانقلابونية الحديثة . وربما كان ذلك هو الذى حال بينهم وبين الوقوف على وحدة الوجود عند المتكلمين ، الذين لم يتبناوا « على الأغلب ، نظرية الفيض » .

٢ - **ضرورة التفريق بين وحدة الوجود غير الفلسفية (كما هي ، مثلاً** عند الحجاج وكثير من الصوفية ، والفرق الاسلامية التي تؤله امتهانها ، وعند عبدة البقر والاصنام وغيرهم) وبين وحدة الوجود الفلسفية ، التي فيهما يرمز « الله » الى العالم ماخوذًا في جملته ، المكانية والزمانية معاً . الله ، هنا ، هو الكون كله ، ما كان منه وما هو الان وما سيكون .

٣ - **الله، في اطار وحدة الوجود الفلسفية ، ليس (محايلاً** للعالم ، فقط ، كما هو الحال في الدراسات الفلسفية ، وإنما هو « مباین » *transcendent* له أيضاً . وهذه المباینة هي مباینة الكل لاجزائه ، مباینة العالم ، الماخوذ في جملته ، للعالم الماخوذ في تکثره . و « التزير » المعتزل ، مثلاً ، انعکاس للقول بهذه المباینة .

٤— في مذاهب وحدة الوجود الفلسفية ينظر إلى العالم من زاويتين: « ميتافيزيقية » ، أي النظر إلى أشياء العالم خارج علاقتها الزمانية والمكانية والسببية ، النظر إليها في « سكونها » ، و « فизيائية » ، أي النظر إلى الأشياء في تواجدها المكانى — الزمانى وترتبطها السببية . ونظريه « المدوم » و « الكمون » عند المعتزلة تعكس الزاوية الأولى من النظر إلى الكون .

٥— وحدة الوجود الفلسفية مقرونة عادة بالجبرية (ذلك هي ، مثلاً ، جبرية جهم ابن صفوان ومدرسته الكلامية) .

حول المسألة الأساسية في الفلسفة القروسطية :

يرفض صاحب الرسالة التصورات التقليدية عن المسألة ، التي تمحور حولها المراع الفكرى في العصر الوسيط ، عصر سيطرة الفكر الدينى في العالم المسيحى والاسلامى . فهذه المسألة ، في رأيه ، ليست علاقة الفكر بالوجود (القول بتقدم أحدهما على الآخر) ، وما يتصل بذلك من تقسيم المذهب إلى « مثالية » و « مادية ») ، ولا مسألة الكليات (وخاصة قرن « الاسمية » بالـ« المادية » و « الواقعية » بالـ« المثالية ») ، ولا الإيمان بالله أو انكاره (وما يتصل بذلك في قرن المادية بالأكاد) ، ولا قضية العلاقة بين « الماهية » و « الوجود » ، الخ .

ان المسألة الأساسية في فكر العصر الوسيط هي مسألة علاقة الله بالعالم ، التي تتعكس ، على الصعيد المعرف ، في مسألة العلاقة بين العقل والإيمان . أما الحل الطليعى ، « المادى » ، لهذه المسألة فيتمثل في مذهب وحدة الوجود وفي القول بتقدم العقل على الإيمان (الأعمى) . وهذا هو الحل ، الذي جاد بها المتكلمون ، معتزلة وأشاعرة .

حول « المسألة الأساسية » يمكن الرجوع إلى مقالة صاحب الرسالة « ماركس والمادية وتراثنا الفلسفى » ، الطريق ، العدد الأول ، ١٩٨٤ على طريق رسم اللوحة الحقيقة لفلسفة المتكلمين :

فضلاً عن تحديد النطاق المنهجية الفلسفية العامة ، المذكورة أعلاه ، تطرح الرسالة عدداً من المنطلقات المنهجية الخاصة ، المتعلقة بعلم الكلام تحديداً ، وبدوره في الفكر العربي الإسلامي .

أولاً ، ضرورة التمييز بين علم الكلام وبين الفكر اللاهوتى عموماً . فمن الاختلاف الإسلامية ، التي وقع فيها المستشرقون الغربيون ، ومن ثم دارسو الفلسفة الإسلامية من العرب ، هو وضعهم علامة المساواة بين الكلام

واللاهوت *theology* ، بين الكلام والفكر الديني . ومن جراء ذلك كانوا يصلون أحياناً إلى مفارقات طريفة ، كتصوير ابن حزم وابن تيمية «متكلمين» ، والاشارة ، مع ذلك ، إلى أنها وقفاً ضد علم الكلام أيا كان (أنظر مثلاً كتاب د. ماجد فخرى «تاريخ الفلسفة الإسلامية») .

ان الكلام – كما سبق أن قال ابن تيمية نفسه ! – ليس مجرد النظر والاحتجاج ، وتقديم البراهين العقلية على هذه أو تلك من العقائد الإيمانية . انه ، قبل كل شيء ، نوع من النظر ، لا يرتكز ، في براهينه ، الا على العقل ، فلا يعتمد النص ، او «النقل». وبذلك جاء علم الكلام ظاهرة اصلية في الفكر العربي الإسلامي ، لم تعرف لها أوروبا المسيحية القروسطية نظيراً . لقد كان ثمرة «تعيش سلمي» سواء بين شتى الفرق الإسلامية ، أو بين الإسلام ، من جهة ، والديانات التوحيدية الأخرى ، من جهة ثانية . نفي الحوار ما بين هذه الفرق والديانات انتبض شيئاً فشيئاً تغدر الرجوع ، مثلاً ، إلى «الكتاب» أو «السنة» حجة في النقاش . وصار المرجع الأعلى هنا هو العقل . وعلى هذه الأرضية نشا التوجه ، الذي تجسد في عبارة الجعد ابن درهم (قتل عام ٧٤٢) «أجمع للعقل» ، هذه العبارة ، التي ستتفدو قاعدة أساسية عند المتكلمين .

ثانياً ، النظر إلى نشاط المتكلمين في ضوء المجايبة مع الفكر السلفي :

فالخلط المنهجي الأساسي ، الذي وقع فيه المستشرقون الغربيون ، هو أنهم انطلقوا من موديل الفكر الأوروبي القروسطي ، وسحبوه على العالم الإسلامي ، نصوروها علم الكلام تياراً «أرثوذكسي» ؛ تصدى للفكر الحر ، وخاصة الفلسفي ، ولذا تبحث الرسالة مفصلاً في الفروق بين تصور اللاهوت المسيحي (ولا سيما الكاثوليكي) واللاهوت الإسلامي (السنوي خاصة) ؛ فتبين أن الإسلام السنوي طور ، في المقام الأول ، الفقه ، لا العقائد . ومن هنا فإن المجايبة الأساسية لم تكن بين فكر ملسفى – لاهوتى «أرثوذكسي» وأخر «هرطقى» ، كما هو الحال في أوروبا الغربية الكاثوليكية ، وإنما كانت بين التيار السلفي النصي (أهل الحديث ، الفقهاء عموماً) ، الحنابلة ، الظاهريه .. الخ) ، من جهة ، وبين التيار العقائلي ، مثلاً بعلم الكلام والفلسفة .

كان التيار السلفي النصي يرفض التأويل والنظر العقلى في العقائد . وقد تجسد موقفه في العبارات الذائعة الصيت – «بلا كيف» (إن حنبل) و «من تنطق فقد ترندق» (أبن الصلاح) . ومن هنا كان تصدى السلفيين للذكر العقائلي الكلامي : «قولي في المتكلمين إن يضربوا بالجريدة ، ويطاف

بهم في كافة القبائل والنواحي ، وينادى بالقوم — هذا جزء من اعرض عن الكتاب والسنّة ، واشتغل بالكلام » (ابن حنيف) ، « من طلب الدين بالكلام تزندق » (أبو يوسف) ، « الكلام في الدين اكرهه » (مالك بن أنس) ، « وادى الكلام بمعظمهم الى الشكوك » ، وببعضهم الى الالحاد » (ابن الجوزي) ، الخ .

وفي مواجهة هذه السلفية كان على المتكلمين أن يلجؤوا الى اسلوب « التقية » الى التستر على آرائهم الأصلية ، وقد انعكس ذلك ، فيما انعكس ، في أن المتكلمين كانوا يفضلون النقاش والجدل في « مجالسهم» ، ويتزورونها على تحرير المؤلفات ، حتى وكان منهم من لم يدون شيئاً . أما ما وصلنا من مؤلفات لهم ، تغلب عليها الصبغة اللاهوتية المضمة ، فهي ، على ندرتها ، كتابات موجهة لـ « العامة » دون « الخاصة » . وهي تندرج في عداد ما أسماه المتكلمون أنفسهم « جليل الكلام وظاهره » ، خلافاً لـ « دقيق الكلام ولطيفه » ، الذي يتناول المسائل الفلسفية البحتة ، ولذا لم يكن من قبيل الصدفة ، مثلاً ، أنه لم يصلنا شيء من مؤلفات الأشعرى والباطلاني والجويني والشهرشتنى في « دقيق الكلام » .

ومن الاساليب التي اضطرر اليها المتكلمون كان ترويج آراء ، لا تروق للسلفيين وتعارضه مع الدين (الجاحظ ، وابن الروايني من المترذلة ، والشهرستانى وغفر الدين الرازى من الاشاعرة، وهكذا)، وفي ضوء هذا التكتيك ينبغي تقييم « هجوم » الفزالي على الفلسفة في « تهافت الفلاسفة ». وفي هذا الاطار تندرج اغلب « ادعاءات » المتكلمين بأن هدفهم الاساسى هو « الدفاع » عن الاسلام ضد البدع والديانات الأخرى ، فقد جاءت تلك في معظمها ، دفاعاً عن حق علم الكلام نفسه في الوجود .

ومن الوان التقية كان الباس المتكلمين لبعض من رجالاتهم رداء سلفياً (الى جانب ملامحهم العقلانية المعرونة) . فنسب الى الأشعرى ، مثلاً ، كتاب « الإبانة عن أصول الديانة » ، وهو كتاب ، سلفي — حنبلي في توجيهه ، درج الباحثون ، على أساسه ، تصوير الأشعرى واتباعه من نصار السلفية والاعقلانية . وفي الحقيقة فإن الغرض الأصلى من نسبة هذا الكتاب كان — كما أصبح داعية الاشاعرة ابن عساكر — فهو حماية علم الكلام الأشعرى من تهمجات الحنابلة : « واتخذ الاشاعرة من « الإبانة » وقاية لهم من الحنابلة » .

ومن اساليب التقية كان ، على الارجح ، ما يروى عن بعض مشاهير المتكلمين (الجويني ، الفزالي ، فخر الدين الرازى ، الدوانى ..) من رجوع عن الكلام الى الصوفية والسلفية .

ثالثاً ، وثمة منطلقات منهجية ، تتعلق بكيفية قراءة نصوص المتكلمين والأخباريين من مؤرخي الفرق . وفي مقدمة ذلك ثانٍ ضرورة الأخذ بعين الاعتبار طرفيتين شائعتين في الابحاث والنقاشات الكلامية — الاذام والت gioz . ان تجاهل هاتين الطرفيتين قد ادى بالباحثين الى اظهار آراء المتكلمين في مظهر عبئي ، لا منطقى ولا عقلاني . وهم يستندون في ذلك الى اقوال ، منسوبة الى المتكلمين ، مثل الزعم بأن المعتزلة — كما يروى عنهم ابن الرواundi في « فضيحة المعتزلة » — يقولون ان بوسع انسان واحد قتل اهل الأرض جميعاً ، او شرب ماء البحر كله ، والقول المنسب الى الاشاعرة بأن « أعمى في الصين يمكن أن يرى في الاندلس » . أما في الحقيقة فان هذه وغيرها من اقوال لم تصدر عن المتكلمين ، وإنما نسبت اليهم بطريقـة « الاذام » (اي « الزام ») نتائج ، صادرة عن مقدمات يقولون بها) ، وذلك بهدف دحض آرائهم وتبني تهاونها . فيما يرويه ابن الرواundi عن المعتزلة « الزام » لهم من قولهم بأن الاستطاعة متيبة عن الفعل ومتندمة عليه . أما الرأى الافت الذكر ، المنسب الى الاشاعرة ، « فيلزم » من قولهم أن « رؤية الله (التي هي عندهم لون من النظر العقلى) لا تنتهي الشروط المallowة للرؤى الحسية ، في مقابلة الرائي للمرئي ، وخروج شباع بصري من العين اليه » ، الخ .

ذلك هو الحال بالنسبة لمبدأ « التجویز » ، وهو مبدأ ، غريب تماماً عن الفكر اليوناني ، لكنه مميز للفكر القروسطي ، فقد كان المتكلمون يفرغون بين « ما يجوز » تخيله وبين ما يمكن أن يوجد عملاً ، ولذا راحوا يبحثون في « جواز » أشياء ، غير موجودة في الطبيعة ، وما ينتج عن افتراض مثل هذا « الجواز » . ولكن كل هذه الأشياء ، التي « يجوزها » المتكلمون (كانقلاب الجبل ذهباً !) ، إنما هي تخيلات ذهنية محضة ، لا تتحقق في الواقع (كما يظن الباحثون خطأ !)

قيم ينفي أحياها :

وأهم ما في علم الكلام هو تصديبه للتيار السلفي اللاعقلاني . ففي مجابته طرح المتكلمون ، معتزلة واثاعرة ، مبدأ « تقدم العقل على النقل » ، وأن « الدلائل النقلية لا تزيد اليقين » في العقائد .

وكان المتكلمون أول من طرح « الشك » مبدأ منهجياً ، لابد منه للوامسول الى اليقين . ويحصل بذلك قول المتكلمين ، والاشاعرة منهم خاصة ، « بعدم صحة ايمان المقلد » . وأكد متكلمو الاشاعرة ان انسان ما ان يبلغ سن الرشد ، عليه ان يشك في كل المعتقدات الموروثة ، حتى يصل الى اليقين بعلمه الخاص ، بالنظر العقلى البحث ، حتى واعتبروا

أن المسلم ، الذى لم يشك حال البلوغ ، يموت « كافرا » ! ومضى الطبرى من الأشاعرة الى حد القول أن الشك فريضة على كل مسلم ومسلمة ، حتى الجارية ، منذ بلوغ السالبة من العمر !

وهذه النزعة التنبيرية ، التى تجسدت فى اعلان النظر العقلى « فريضة على كل مسلم ومسلمة » ، وفي « تكثير » كل من أخذ بالإيمان بالله وبالعتقدات الدينية تقليدا ، دون امعان العقل أولا ، هذه النزعة لم تكن مجرد نداء خيالى طوباوي ، بعد عن الواقع ، فقد كانت « مجالس المتكلمين » (أو مجالس العلماء) ، التي أقامها المتكلمون حيثما تيسر لهم ذلك ، « اندية » علمية حقة ، كانت تحضرها حتى النساء . ونظم المعتزلة حلقات للصفار والشبيبة ، يلقنون فيها آداب الجدل ، وكان يقصدها حتى أبناء خصوم المعتزلة الفكريين .

ويكفى للتدليل على مدى تأثير المتكلمين في اشاعة اساليب النظر العقلى بين عامة الناس ما يرويه الرحالة القزويني (القرن الثالث عشر) عن أهالى جرجان : كلهم معتزلة . والغالب عليهم صناعة الكلام ، يمارسونه حتى في الأسواق والdroob يمارسونه بدون تعصب ، واذا رأوا من أحد التعصب عابوا عليه وقالوا : إنما الغلة بالحجارة ، واياك وفعل الجھال !

وتجلت النزعة العقلانية الكلامية في قول المعتزلة ومتكلمين آخرين « بالجهين والقبح العقليين » . وهذا يعني أن الأمور أنها تكون حسنة اخيرة) أو قبيحة (شريرة) لا مجرد أن الشدة رسماها خيرا أو شرا ، وإنما تكون كذلك بحد ذاتها ، وبواسع العقل ، وبالتالي ، ادرك (« حسن » الأشياء و « متجها » « قبل ورود السمع » ، اي قبل نزول الكتب السماوية ، قبل الوحي الربانى . حتى ومضى جماعة منهم ، وهم « الاطرفية » ، فاعتذروا لمن عايش فى اطراف العالم ، ولم تبلغه دعوة الشرائع ، فاقام دينه على العقل وحده ، وقد كانت هذه من أولى الطروحات العقلانية الجريئة ، القائلة بامكانية بناء مجتمع فاضل بدون شرائع منزلة بناء مجتمع خلوق من انسان « ملحدين » . وقد جاء ابن الراؤندي مدفوع بهذا الطرح الى نهايته المنطقية - الى حد انكار النبوات . وكان موقف ابن الراؤندي هذا امتداد طبيعيا ، و « نتيجة منطقية » للعقلانية الكلامية . ويidel على ذلك انه لم يكن الوحيد ، ومن « دفعهم الكلام الى الالحاد » . نهانك السرخي وثيامة ابن الاشرس والتوحيدى .

وفي الاوساط الكلامية نمت وتطورت أنماط التسامح الدينى . وقد انعكس ذلك في قولهم بأن الحقيقة الدينية متعددة ، وليس واحدة ، ولذا تتعدد السبل إليها ، ويكون « كل مجتهد مصيلا » . حتى واعتمدوا في قولهم بتنوع الحقيقة (الدينية) على حديث منسوب إلى النبي « اختلف

أمتى رحمة » ! وانطلق المتكلمون ، من جهمية وأئمورية وماتريدية ، فانكروا تكثير المسلمين بعضهم لبعض ، وأعلنوا أنه « لا يصح تكثير أحد من أهل القبلة » .

وتجسدت نزعة التسامح الديني جلية في القول بـ « الارجاء » ، الذي طرحته الجهمية ، ومن ثم الاشاعرة والماتريدية . وكانت القاعدة العامة للارجاء هي « لا تضر مع اليمان معصية » . وفي ضوء هذا التوجه راح المتكلمون يؤكدون « ان اليمان عقد بالقلب » بين الانسان والله ، والله ، وهذه ، الحق في الحكم على « ايمان » هذا الشخص او ذاك . ولذا « فان من آمن بقلبه ، وان كفر بلسانه ، فانه مؤمن عند الله » ! ولم يكن الارجاء اوسع تيارات التسامح الديني في الاسلام ، فحسب ، بل وكان قمة الفكر المتحرر في العصر الوسيط ، شرقه وغربه .

هذه القيم العقلانية والتثويرية ، قيم التسامح الديني ، هي الاجدر بأن نبعثها اليوم ، وهي الأقدر (لا : « مادية » ابى سينا ، وابن رشد وغيرهما !) على تبعة جماهير شعبنا نحو الأفكار العقلانية والعلمية المعاصرة ، على اشباعه جو من التسامح الطوائفي والديني اليوم ، نحن بامس الحاجة اليه .

ابن ميمون وعلم الكلام :

وتكرس الاطروحة فصلا خاصا لمناقشة مدى صحة الآراء ، المنسوبة الى المتكلمين المسلمين في « دلالة الحائزين » لموسى بن ميمون وبين البحث ان ابن ميمون لم يكن على معرفة دقيقة بعلم الكلام الاسلامي ، وأنه لم يكن يهدف الى عرض آراء المتكلمين عرضا موضوعيا وآمنيا ، وإنما كان هدنه تقديم هذه الآراء في صورة لا عقلانية وعبيضة ، يسهل معها نقضها . وعلى هذا الطريق افقرت ابن ميمون في استخدام مبدأ « الالزام » ، ونسب اليهم القول بذريعة المكان والزمان والحركة ، وباستنادهم الى الفرضية الذرية في القول بالخلق الإلهي المستمر للكون ونفي السبيبية والاطراد فيه .

مكانة الفرضية الذرية في الصرح الكلامي

وبعكس ما ينسبه ابن ميمون الى المتكلمين تبين الرسالة ان نقاشات المتكلمين فيما بينهم تحورت حول مسألة وجود حد تنتهي عنده قسمة الأجسام ، وجود « جزء لا يتجزأ » (« جوهر فرد ») او — باستخدام التعبير المعاصر — « ذرة ») . فلم يكن المتكلمون يعنون بمسائل ، ذرية المكان والزمان والحركة ، ولا يقتضيا حرفة الذرات وجود خلاء تتحرك فيه . ولم يستندوا ابدا ، في طروحاتهم اللاهوتية والفلسفية ، على

الفرضية الذرية . لقد كان شغلهم الشاغل ، هنا ، هو اثبات ، او نفي ، انتهاء قسمة الاجسام عند حد ما . ولذا فانهم لم « يبنوا » الجسم من ذرات ، اي لم يفسروا صفاته وخصائصه في ضوء مواصفات « الذرات » المكونة له (يعكس مذهب ديمقريطس) والمذهب الذري نم يحظى بقبول شامل لدى المتكلمين (ناهيك عن « الارثوذكسيه » الاسلامية كلها !) ، منهم من قبل به ، ومنهم من رفضه (النظام ومدرسته من المعتزلة ، الماتريديه ، جماعة من الاشاعرة ، متاخرى المتكلمين عموماً) .

وبذا تبطل محاولات القائلين بـ « ذرية » العقلية العربية بالاعتماد على علم الكلام ، على الذرية الكلامية ، في انشاءاتهم البعيدة الامد . ولكن المجادلات بين المتكلمين حول وجود « الجوهر الفرد » لم تذهب سدى . فقد كان لها اثر كبير على تطوير الفكر الذري ، ولاسيما في اوروبا الغربية القروسطية .

اثر علم الكلام في الفكر الأوروبي :

فكان للمتكلمين الفضل الاساسى في الحفاظ على المذهب الذري اليوناني ، بعد ان صار ، في اوروبا المسيحية ، نسيا منسيا ، وفي احياء هذا المذهب في اوروبا بعد القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، وذلك من خلال تعرف الاوروبيين على اعمال المتكلمين العرب . وفي هذا الاتجاه تابع الباحث اعمال العالمين السوفيتين « زوبوف » و« روزنفيلد »، بينين ان الذريين من المتكلمين ، والذريين الاسلاميين عامة ، قد طوروا المذهب الذري اليوناني الى الامام ، وأدخلوا تعديلات هامة عليه ، خفت الى درجة كبيرة من حدة المطاعن الموجهة اليه . ومن ذلك تفرقهم بين القسمة الرياضية والفيزيائية (« جهات الذرة اجزاء رياضية منه » ، لا فيزيائية ، مما يسمح بتكوين مقدار متصلا من ذرات) ، بين الحد الادنى الفيزيائي (الذرة ، الجوهر الفرد) والرياضي (النقطة) ، وبين « الحيز » (« مكان » الذرة) و « المكان » (وهو خاص بالجسم المؤلف دون الذرة) ، بين « الامتداد » (الذي ينسب الى الذرة والى الاجسام المركبة) وبين « الجسمية » (التي هي قصر على الاجسام المركبة) . وهذه الاراء كلها ، اضافة الى نظرية « الطفرة » ، وصلت الى المفكرين الذريين في اوروبا ، فأخذوا بها ، وما له دلالته هنا انه حتى في بداية القرن العشرين نجد انصارا للمذهب الذري في اوروبا ، يضعون علماء الكلام الاسلاميين في رأس قائمة اساتذتهم (وليس ديمقريطس وابيقر من اليونانيين !) .

ونضلا عن ذلك ، عرف المشرق العربي - الاسلامي مدرسة للذرية الرياضية (البيروني ، عمر الخيام ، قطب الدين الشيرازي ، وغيرهم) توصل انصارها ، على اساس الفرضية الذرية ، الى عدد من

القوانين الرياضية الهامة ، « سيكتشلها » الأوروبيون مجددا بعد عدة قرون !

وكان المتكلمون رواد التقليد الباتيئية (مذهب وحدة الوجود) في العصر الوسيط ، وأثرت آراؤهم وانشأوا لهم النظرية على المفكرين الأوروبيين ، وخاصة اسبينوزا (حتى أن مصطلح « الصفة » عانى اسبينوزا مأخذ من متكلمي المعتزلة) .

المتكلمون والفلسفه

وتحضن الرسالة التصورات التقليدية عن المجاورة بين « المتكلمين » و « الفلسفه » (ممظى المشائية - الإرسطية - الإسلامية) ، كالفارابي وابن سينا وابن رشد) ، وعن دور الغزالي المتكلم في انحطاط الفكر المشائى في المشرق العربى ، وعن نشوء علم الكلام كرد فعل على تسرب الفلسفه الى الفكر العربى الاسلامى ، وعنأخذ المتكلمين بالمنطق الاسطوري للرد على « الفلسفه » بسلامهم وعن ان علم الكلام صار فلسفيا من خلال مجابته للفلسفه ، وعن العداء المستحكم بين التيارين الكلامي والفلسفى .

وبين الرسالة ان علم الكلام كان « فلمنتيا » قبل ظهور « الفلسفه » (المشائية الاسلامية) ، فجهم ابن صفوان ، الذى كان صاحب مذهب فلسفى متظاهر ، توف قبل قرن كامل من « حركة الترجمة » ، وكان للمعتزلة دورا هاما في حركة الترجمة هذه ، وفي نقل مؤلفات أرسطو وغيره من الفلسفه اليونانيين الى العربية . ولم تشهد المرحلة المعتزليه صداما بين المتكلمين و « الفلسفه » . وعبر الجاحظ عن موقف المتكلمين من الفلسفه بقوله المشهور : « لا يكون المتكلم متكلما حتى يكون ما يحسنه من كلام الدين بوزن ما يحسنه من كلام الفلسفه ، والمتكلم عندها هو الذى يجمع بينهما » .

واول فلسفة العرب - الكندى - كان قريبا من الدائر المعتزليه، وشارك المعتزلة مصيرهم المساوى أيام المتوكل وبعدة .

ولكن « المتكلمين » و « الفلسفه » كانوا ، عموما ، يمثلون استمرارا لتلقيعين فلسفيين مختلفين - افلاطونى وارسطو ويبعدو ان مدرسة حران الافلاطونية الحديثة قد لعبت دورا كبيرا في الفكر الكلامي الاسلامى . وكانت ثمة « مناقشات » و « مجادلات » بين المتكلمين والفلسفه ، ولكن حدتها كانت أقل بكثير من حدة الخلافات بين المتكلمين أنفسهم ، حتى وفي أوساط مثل المدرسة الكلامية الواحدة (المعتزلة ، مثلا) . وعلى جالب الاعتبارات السياسية ، التي كانت وراء الخلافات بين المتكلمين والفلسفه ، يجب الا ننسى أن « الفلسفه » كانوا عموما ،

يمثلون ارستقراطية فكرية ، كانوا ندماء الملوك والأمراء والسلطانين ، في حين كان المتكلمون يمثلون ، على الأغلب ، الجناح الديمocrاطي فكريًا ، كانوا أقرب إلى جمهور الشعب ، وأكثر عنابة باشاعة أساليب النظر العقلى بين صفوفه . وعلى هذه الأرضية كان لابد من ظهور بعض النزاعات بين المتكلمين وال فلاسفة . وفضلاً عن ذلك كان المتكلمين ، عموماً ، يرفضون تقليد أي مذكر كان ، في حين كان الفلاسفة ينطلقون أساساً في نظر أرسطو ، وكان ذلك أحد عوامل « النزاع » بين الطرفين.

ولكن الخلافات بين المتكلمين وال فلاسفة كانت « ودية » في معظمها ، وكانت ، في الكثير منها ، نتيجة رغبة كل من الطرفين إثبات تفوقه على الآخر . وتبين تهافت آراء الطرف الآخر بالمقارنة مع آرائه الخاصة ، ولذا كان آراء ، التي تقسمتها المعاورات بين المتكلمين وال فلاسفة ، لم تكن تعتبر بالضرورة عن آراء أصحابها الحقيقة . كان الحوار « جدلاً » ، لا يقصد إلى الحقيقة ، بقدر ما يهدف إلى افحام الخصم (وعلى هذا الطريق كان لكل من الطرفين أن يستخدم كافة الحجج والوسائل) بما فيها الحجج « السفسطائية » و « الخطابية » و « الشعرية ») « وتهافت الفلسفه » للغزالى و « تهافت التهافت » لابن رشد أمثلة على هذا الحوار « الجدل » ، التي كانت له أصوله وقواعد المتفق عليها بين الطرفين . ولم يكن ذلك معركة بين تيار غبيبي وأخر عقلاني ، بين « مادية » و « مثالية » ، كما يحلو للبعض تصويرها.

وبالمقابل كانت ثمة نزعة للقاء بين الطرفين : فكتب النارابي ، مثلاً ، « المنطق الصغير على طريقة المتكلمين » ، يبسط فيه المنطق الأرسطى بلغة علم الكلام ، وعبر ابن رشد ، في أكثر من مناسبة ، عن اتفاق الطرفين في الأمور الفلسفية الإسلامية . ولنتذكر ، بهذه المناسبة ، عنوان مؤلفه : « في أن ما يعتقده المشائون والمتكلمون من أهل ملتنا في كثيـرة وجود العالم متقاربة في حيث المعنى » ، ووضع تصر الدين الطوسي كتاب « تجريد الكلام » ، يعرض فيه المسائل الكلامية باللغة الأرسطية ويبني علم الكلام على أساس مشائية .

ومن جهتهم سعى المتكلمون إلى هذا التلاقي . كانوا في كثير من الأحيان يهاجمون الفلسفة (المثالية) بهدف ترويجها بصورة أساسية . وهذا جلى في مواقف الغزالى وفجر الدين الرازى والشهيرستانى ، ومن ثم جاء البيضاوى والابجى والجرجاني والتقدارانى فخلطوا مسائل الكلام بمسائل الفلسفة ، حتى صار العلمان — كما يقول ابن خلدون في « مقدمته » — وکأنهما علم واحد . وعلى هذا النحو التقى الكلام والفلسفة ، وتابعاً وجودهما المشترك في خضم النضال ضد الخصم السلفى ، الذى كان يرسخ مواقعة أكثر فاكثراً .

الأسوار



محمد المخنجرى

وراس السجن الكبير كان يخشاهم ، وهم نفэр من المسجونين
لديه !!

يخشى بالذات معرفتهم الدقيقة بلائحة السجون وتمسکهم الشرس
بنزير مالهم من حقوق ، ولو لا هذا لأصدر أمره بمنعهم من مقادرة
الزنزانات وحرمانهم من طابور الفسحة في أرجاء حوش السجن المتقلص ،
لكنهم مع ذلك كانوا ملتزمين بنظام المسجونين حتى وهم يصعدون سلم
مستشفى السجن في طابور الفسحة ، ويقفون باعراه طارحين صدورهم
على الداربيزين .. يمدون رقبتهم ويدقون طويلا في شيء ما ، كأنهم
ينتظرون هذا الشيء يأتي ويفترونه خارج الأسوار ، وهم يفعلون ذلك
باستمرار منذ مدة ، وفي وقت الظهيرة بالتحديد ، حيث في لحظة معينة ،
يبدأ واحد منهم في التلويع لشيء ما خارج السبور فبشرعون جميعا بهذه
في التلويع .

هل كانوا يعطون اشارات ما لاحد في الخارج ؟ هل كانوا يقتذفون
بأوراق أو خطابات وهم يصطفون ذلك التلويع الذي بدا له مجردًا من
المعنى ؟ ولقد لام « الملعور » نفسه اذ لم يذكر في هذا الامر من قبل ويضبطهم
في مخالفة يتوجسها في تصرفهم — هذا — اليومي — الغريب ، ويدعوهم

الزنزانات الانفرادية ، وربما استحقوا الجلد أيضا ، وتنهى في ضيق ، لكنه على أية حال قد أعد عدته اليوم لضيّعهم وهم لا يشعرون .. اذ وضع أحد العساكر تحت السور في الخارج ليراقب ما يحد شف الشارع عند هذه اللحظة ، واعطى أمرأ مشدداً لعساكر الإبراج أن يفتحوا عيونهم اليوم جيداً وتكون صفاراتهم على أبهة الاستعداد للانطلاق حتى تتحرك فرقة الحرس الأضافية التي جهزها ، ثم انه أخلى الحوش ومنع المسجونين الجنائيين الذين يسهل التحكم فيهم من مغادرة العنبر ، وتسلل خلسة ليختفي في التكعيبة القائمة أمام المدخل حيث كان يمكنه رؤية هؤلاء المسجونين الخمسة بظهورهم وهو فوق ، ويراقبهم بدقة من خلال الثغرات الكائنة بين تشابك انزع اللوف واللبلاط في مكانة هذا ، وكان مضطرباً اذ راح يتبدل الجو الى برودة ، وكانت تعتمد السماء .. فيما يعني أنها ستمطر ..

* * *

كانوا يعرفون اذ يبدأ الحديث عنهم بأنهم اصلب خمسة رجال في المدينة التي يسكنها مليون من البشر ، وكانت تحكم عنهم الحكايات التي تبلغ حد الخرافات ، هكذا كانوا محاطين بهالة من الاكبار حتى من قبل العساكر والضباط المعينين لحراستهم ، وقد كان في انتظارهم حكم بالأشغال الشاقة المؤبدة ، برغم أنه بدوا غير عابثين ورابطي الجاش مما كان يكتف حولهم الهمة ويوحى بأنهم كائنات أعلى من مرتبة البشر العاديين ، وبيعت دائمًا بذكرى اليوم الصاحب الذي حكموا فيه المدينة وهم يتحركون مع عشرات الآلاف من البشر السالطيين .. يتظاهرون وقد امتكوا كل الشوارع ، وراحوا يكسحون أهلهم النقيض كمزق من ورق قديم نظيرها رياح جامحة . ثم عندما يتبدل الأمر ورجحت كفة التنيض قبض على مائة وخمسين رجلاً راحوا يخرجون من السجن تبعاً حتى تبقى خمسة لم تعد تلوح أى بارقة أمل في خروجهم : الطبيب الشاحب الصغير الجسم ذو العينين الساهتين الغريبتين التحديق ، والمدرس الضخم الذي يبدو وهو يتنقل وكأن كل قطعة فيه تتفاوت بعصبية ، وعامل البناء الأسود الفتارع ذو الملامح الزنجية الذي يبتسم دائمًا ، وطالب الحقوق البالغ الوسامة ذو الشعر السائب المنطابر ، وفنى المعلم الريعة كبناء مذكور من صخر خالص أصم ..

كانوا يمثلون خمس جمرات تبدو سلسلة منقطة لكن عندما ينفعن فيها تهارج ملتهبة لتصنع حريقاً هاماً بحجم مدينة كاملة ، وفي الفترة الأولى المبكرة من سجنهم حيث كانت ثبرة السخط لازالت تسمع في الشوارع كانت المدينة — تكاد أن تكون جميعها — تتواجد لترأه من وراء القضبان طلاب المدارس والجامعة ، وفتيات من كل عمر ، ورجال من كل مهنة ، وحتى عجائز النساء والشيوخ كانوا يأتون ، يتلقاً طلاقهن على مدار اليوم

ويأخذون في الدوران بلا كلل حول السجن لعلهم يلمحون واحداً من « فرقة الشجعان » — كما كانت تدعى ثلاثة الخمسة — ويطيرون اليهم قبلة في الهواء أو هزة يد ترسم أصابعها علامة النصر أو هتفا حماسياً أو مجرد نظرة لا تخلي من دفع المعنى بالتواصل ، وكان عساكر السور ينشلون دوماً في ردهم أو تخويفهم فقد كانوا كثرة ويأتون دائماً في جماعات .

وكان بالفعل وليس بتنفيذ شطرة شعر بدا يفهم بها الطبيب الساهم: « ان طول الجرح يغرس بالتناسى » أخذت وفود الآتين لرؤية الخمسة تقتل رويداً رويداً حتى لم يعد يأتي زائر واحد ولفترات راحت تطول ، وكان العالم المختزل إلى سجن تتقطّع منه زيارات الناس فيختزل أكثر ، وكلما أوغلت الشهور يتحول الواحد من الخمسة إلى : « مسجون » .

وبدأت تظهر على الخمسة سماء الحزن المكتوم بالأسوار ، الذي يظهر في شكل الصفرة الشاحبة والترهل ، المتزايدين كلما قدم المعهد بالحبس ، وكانت هناك لحظة وحيدة عند الظهيرة من كل يوم تأتي للخمسة فلا يتخلّفون أبداً عن لقائهما ، تلك هي لحظة مرور الأطفال الذاهبين إلى الاستاد والذين يمكن رؤيتهم من فوق سلم مستشفى السجن .. يمر الأولاد والبنات في جماعة كبيرة متقاربة كعنقود ، وعندما تقع أيديهم على « ناس مسجونين » يظهرون من فوق أسوار السجن يتوقفون .. يتذادون مخبرين بعضهم البعض : « المسجونين .. المسجونين » ، ثم يمسكونوا بأذنابهم جميعاً إلى المشهد » ، ويأخذون في تسلل مغمض برقة الاشناق الطفلى .. ولما يلوح لهم بيده أحد المسجونين الخمسة يكتشف الصغار لعبة طريفة وينسون الاشتغال .. يلوحان جميعاً للمسجون الذي يلوح ، ثم إن الأطفال يميلون أكثر إلى التقليد والتنافس ، فعندما يخرج أحد المسجونين مندلاً يلوح به للأطفال يخرجون جميعاً للمسجون الذي يلوح ، ثم إن الأطفال يميلون أكثر إلى التقليد شيء يلوح به : ورقة بيضاء أو نائلة الألعاب ، ولما يأخذ المسجونون الخمسة في التلويع — معاً — للأطفال يروح الأطفال في تقافز متبعج يلوحان بتصايم وكأنهم فازوا وجملوا الخمسة صغاراً مثلكم ، ومثلهم يلوحان ، ثم إن الأطفال يريدون معرفة من يخسر وينزل بيده أولاً، يستمرون في التلويع ، لكن المسجونين الخمسة لا ينزلون أبداً عليهم ويستمرون في التلويع للأطفال .

ولما كان الأطفال ، وهم لا ينسون ميعاد لعبهم في الاستاد ، يريدون الانصراف ويريدون في نفس الوقت إلا يخسروا أن يتعرّك موكبهم صوب الاستاد وأياديهم المرفوعة لا تنزل ، ولا تك عن التلويع ، حتى يخطو منهم

الشارع .. يخلو ويصبح موحشا كاللحظة التي تسقى الاجهاش بالبكاء، هل كانت هذه اللحظة مجرد لعبة يلعبها فريق « الشجاعان » الخمسة؟ ويستعدون لها بالانتظار كل يوم ؟ ان واحدا منهم لم يقل ابدا للآخر انه ينتظر الأطفال ، ومع ذلك كانوا يصعدون جميعا درجات السلم عند الظهيرة ، وينتظرون في صمت وهم يحتقون بقليل واضح في مساحة الشارع التي تقع في حيز رؤيتهم من موقعهم هذا . وكتهم خجلون من البوح بهذا الأمر الصغير ، يتباينون النظارات التي لا تستقر ، واذا استقرت يهرب الواحد منهم بعيشه وقد ظن ان زميله قد كتبه ويبارد بالتمويه : « على فكرة بيت خطيبتي قريب من هنا وهي بتمن من السكة دي » رغم معرفته ان زميله يعرف كونه أصبح بلا خطيبة وقد أرسلت اليه الخطيبة دبلتها عندما صدر قرار الاتهام ولا حكم المؤيد ممكنا ، او يقول واحد لآخر « يا اخي المنظر من هنا حلو جدا ومرح » رغم معرفتهم جميعا ان شيئا لا يبين لهم الا قطعة من شريط استلنت كالح ورصيفا يحده سور الاستاد الذي يخفي ما وراءه .

بدأت تمطر ، وقد طالت وقفتهم بأعلى سلم مستشفى السجن ، ثم ان المطر راح يشتد ، فرفعوا ياقات ستراتهم وكانت رؤوسهم تتبل ، ويسهل الله على وجوههم ثم ينزل الى المدور ، فيتعشرون ، ويقول احدهم وهو يرتعش .. « يا اخي المطر دا شئ جميل » . ويؤمنون على قوله بارتعاش : « فعلا فعلا » ثم عندما بدأ الريح في توجيه المطر الى وجوههم وصدرهم مباشرة راحوا يتراجعون ويلتصقون بالحائط الذي يخرج منه النمل وينظرون مع ذلك بزوايا عيونهم التي لم تكن ليقتل ابدا رؤية قطعة الاسفلت التي يرقوونها منذ اكثر من ساعات ثلاثة ، وقال أحدهم بعد ان نظر الى ساعته التي مسح عن زجاجها الماء وهو ينتهد : « ياه الساعة اربعة و楣اع التمام قرب ، لكن آخر كان يستميت على التفاؤل وهو يتكلم بعصبية « لا لسه عشر دقائق » . « قانونا لسه عشر دقائق » وتلعم احدهم وهو ينبعس يحرصن كانه يخشى الاكتشاف : « آ . اظن . اظن الناس ما تخرجش عيالها في الشتا ده » . وغمغموا بحزن يجيبون : « تقريبا . تقريبا » .

ثم بز لهم المأمور يخرج من التكعيبة ويبدو شديد الانفعال وهو يصفق بغيظ ثم يشير اليهم بحدة ويتكلم كأنه يصرخ :

« يالاللا يا حضرات ع العبر .. فسحتم انتم ولنتم ما بيدا » .

واردوا يتذكرون وهم يهبطون ، .. يتذكرون وكاثم ينتزعون أقدامهم الملصقة بحديد الدرجات المبتلة ، انتراعا يؤلم . ثم انهم مضوا مبطئين ومطرقين ، باتجاه العبر ، الى الزنزانات .. تحت وابل المطر .

• شعر •

مرثية الشهيد المجرول

أحمد درويش

لا مصدر ألم الحنون ضم كتفيك عند الاحتضار
ولا أصابع الحنين أسللت أصيل عينيك الوديعتين
ولا دموع لحظة الوداع . قبلت منك شحوب الوجنتين
ولم يشق الأفق عندما رحلت صرخة التباع
وانها فوق صحرانا العطائى
فوق تلالنا الحزينة الرمال
توهج الشباب في عينيك لحظتين ثم تلاشى
وحيثما تصالحوا «بنوبة التمام» لم تنطق «الرقم»
شتقت أنفته الثقيل
تفزت قفرة مهيبة من الضئى الى الأصيل
وكان زهر عمرك الندى مستعصيا على الذبول
في الصبح حينما تجمعوا لنوبة العلم
لم تك بينهم .. سبقتهم
وحيثما تصالحوا «بنوبة القمام» لم تنطق «الرقم»

التعريف بعلم اجتماع المسرح

عبد العزيز مخيون

مقدمة

يخوض علم الاجتماع في دراسة العديد من جوانب الحياة المعاصرة وانشطة الإنسان فيها . . . فكما توجد سوسيولوجيا التعليم وسوسيولوجيا الفن والثقافة ، توجد كذلك سوسيولوجيا المسرح ، وتتعدد مجالات فروع الدراسة داخل سوسيولوجيا المسرح . . .

والذى يعنينى في هذا الموضوع هو تحريك الاهتمام المشترك عند المسرحيين والاجتماعيين ورجال الثقافة بهذا العلم ، وما يمكن أن يقدمه من خدمات لتطوير « التجربة المسرحية » عندنا وتأصيلها ، والعمل على نشرها ومدتها إلى قطاعات أعرض وأوسع ، بحيث تناول تفاعلاً اجتماعياً أقوى ، وبحيث تعمد بحق أحد الطواهر والفعاليات الاجتماعية النشطة والمؤثرة في حياتنا الجمعية .

وأثناء تجربة العمل المسرحي في قرية « زكي أفندي » في سنوات ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ليست مدى احتياج المسرح — عندما يحثك بيئتنا احتكاماً مباشراً — إلى علم الاجتماع .

فقد كانت الأحداث الجارية كل يوم والعلاقات المشابكة التي أوجدها المسرح والتدخلات المختلفة بين الخيالي والواقعي ، والتقارب الشديد الذي أوجده التجربة بين العامل الاجتماعي

(*) المحاضرة التي القيت في ندوة السلام التي يعقدها المسرح المتجول بالقاهرة في ١٥/٥/١٩٨٤ .

والعامل المسرحي ، كل هذا جعلنى انكر في أن يكون الباحث الاجتماعى جنبا الى جنب مع الفنان المسرحي . ان تجربة الفن المسرحي في بلاد العالم الثالث تتطلب الدراسات السوسنولوجية لاسباب كثيرة لا مجا لسردها هنا ويعرف الاجتماعيون هذه الاسباب اكثر من المسرحيين ، وأرى ان اهم الموضوعات التي يجب ان تعالج عنانة الدراسة السوسنولوجية في ارضنا هي :

دراسة المكان المسرحي : بمعنى دار العرض والأماكن التي تجرى فيها العروض المسرحية ، ومدى ملائمة هذه الأماكن للبنية الاجتماعية الشرقية

* تأثير المكان المسرحي بشكله الراهن على الابداع

* اسباب عدم تعدد الصور الابداعية في مسرحنا وعلاقتها بأسباب التوزيع المورفولوجي داخل المكان المسرحي

* انحصر الممارسة المسرحية المصرية في شكل واحد من اشكال العمارة المسرحية وهو القاعة الإيطالية وما تفرضه على الفنان والجمهور من علاقة وحيدة جامدة وثابتة وغير متحركة او متفاعلة .

* دراسة العلاقات المتبادلة بين الجمهور والفنانين ، هذه العلاقات الناشئة عن التقاء الفنان بين الجمهور في اماكن العروض المتاحة لدينا : (اشكالها - ابعادها - حجم المشاركة) ...

ولا شك ان تعدد ونطاق الدراسات الجادة في هذا المضمار سوف ترغمنا على اعادة النظر في الأماكن المسرحية الموجودة لدينا وكلها أماكن أصبحت خارج العصر الذي نعيش فيه ، فوو انهما تقييد انطلاق الممارسة المسرحية وتوقف حائل دون اي تجاوب حقيقي بين المسرح والمجتمع .

دراسة الجمهور : للتعرف على ميوله الحقيقية ومحاولة استكشاف صورة المسرح في ذهن الجمهور : كيف يرى الناس المسرح ؟ كيف يحبون ان يروه ؟ ما الذي يتوقعه الجمهور من المسرح ؟ دراسة العوامل المؤثرة في جمع شامل الجماهير حول المسرح ، كما يمكن ايضا عقد مقارنة بين صورة المسرح عند الجمهور - وصورة المسرح عند الفنان .

الى آخر هذه النماذج والمواضيع التي يراها الباحث

دراسة المسرحيات : التي يكتبها المثقفون عن القرويين ومشكل الريف وال فلاجين عند اصطدامها بالواقع الحقيقي عندما تناج لها فرصة العرض في القرية بين جموع الفلاحين .

* * *

* في عام ١٩٥٦ يظهر في باريس كتاب لـ جورج جورفتش بعنوان :

« سوسيولوجية المسرح في الأدب الجديد »

* في عام ١٩٦٥ تعتقد في بروكسل حلقة بحث تحت عنوان « علم الاجتماع في الأدب » ويقدم الناقد المسرحي الفرنسي برنار دورت بحثاً بعنوان « سوسيولوجية الإخراج المسرحي » .

* وفي عام ١٩٦٥ يصدر في باريس من دار جاليمار كتاب بعنوان « المثل ، علم اجتماع التشخيص » لـ جان ديفينيو

وفي نفس هذا العام يصدر لنفس المؤلف المراجع الهام « سوسيولوجية المسرح » دراسة على « التظاهر الجماعية » وفيه يضع أساس هذا العلم الجديد وأمكانيات و مجالات تطبيقه في الفن المسرحي .

فما هي سوسيولوجية المسرح ؟

يقول ديفينيو « إن المسرح هو الأداة التي تبعد الإنسان عندما تمثله وتجعله من لاوجود الانساني عملية خلق مستمرة » .

ان ديفينيو ينظر الى المسرح على انه يتتجاوز كونه مسرحاً : فهو واحد من أتم الفنون جميعاً وهو أكثر وجه الحضارة الإنسانية سطوعاً وشهرة وهو من جذوره شاربة في القدم .. كما انه أكثر الفنون ارتباطاً باللحمة الحية للتجربة الجماعية واكثرها حساسية للهزات التي تمزق الحياة الاجتماعية التي تعتبر في ثورة دائمة .. لذلك يعد المسرح واحداً من أهم الفعاليات أو المظاهر الاجتماعية .

والحديث عن تعريف المسرح هنا يتضمن العملية المسرحية مرئية ومسموعة وربما محسوسة كل متحرك بكل ما تشتمل عليه من علاقات تقع في مكان التمثيل ، وما تنشؤه من علاقات أخرى خارج هذه المساحة اي في الوسط الاجتماعي المحيط ، داخل هذه العملية المسرحية المترددة الحياة المتشابكة العلاقات « يحتوى النص الأدبي في تجربة اكثر ثمواً واتساعاً ، ومنذما يمثل النص يعجز بمفرده عن تقديم هذه التجربة الفنية الحياة التي تخلق حركات جماعية لا تتتحقق فقط عن تأثيرات جمالية بقدر ما تتحقق عن نتائج اجتماعية ، فمنذما يلتقي عمل مسرحي بجمهوره الحقيقي فإنه يفلت من يد مؤلفه ويبعد عنه الى مسافة لامتناهية ، أما عندما يمثل فهو يصبح كائناً بين الكائنات ، يصبح حقيقة حية ملموسة .

وحتى من قبل ظهور شخصية المخرج وسيطرتها على مقدرات العملية المسرحية ويزوغر نجمة كبداع أول في العمل المسرحي »، وأيضاً من قبل أن يأتي « أنطونان أرتو » وينادي مصرًا على أن « كل ابداع أنها يجئ من على خشبة المسرح » كان من السهل أن نلاحظ قدرة الفن المسرحي على تحريك المعتقدات والمشاعر العميقة الكامنة في قلب الحياة الوجودانية للشعوب ، وقد ادركت السلطات في العالم الغربي - قبل أن يدرك يدرك الفنان المسرحي - هذه القدرة العظيمة للمسرح والتي تعتبر أهم مقومات العملية المسرحية فعندها ينجح المشهد المسرحي في تحريك تلك المعتقدات الراسخة في حياة المجتمعات والمشاعر التي شكلت وجдан الإنسان فاته قادر بالضرورة على إثارة نوع من الاضطراب الجماعي .. ولعلنا نتذكر كيف ادرك حكام دمشق قيمة هذا الفن ومدى تأثيره على الجماهير حينما ذهب الشیخ سعید الفبراء الى الاستانة خصيصاً ليجدد المسرح وبابي خليل القباني وقام بعد صلاة الجمعة التي كان يحضرها السلطان بالقاء خطاب طويل محظياً من خطورة هذا الفن ومحرضًا على التفكيل برجاهه وعلى اثر هذا احرق مسرح ابى خليل القباني وتوقف نشاطه في دمشق ان المسرح بسبب كونه اكثراً الفنون ارتبطاً بالنسبي الاجتماعي واكثرها حساسية للهزات والذبذبات التي تسرى في التركيب الاجتماعي على مختلف مستوياته فهو من يصل الى درجات من الشمولية تتجاوز كل اشكال الادب المكتوب من روایة الى قصيدة الى مقال ... ذلك لأن التأثير الجمالى على خشبة المسرح يمكن ان يصبح عملاً اجتماعياً في الشارع او المنزل او في قاعة العرض نفسها ، فمن النادر مثلاً ان تكون قد سمعنا ان هنا لشتر من وراد المعارض قد سخروا به نتمثال ما او من لوحة فنية لكن المسرح بكل ما يملكه من قسوة ايحاء وتأثير يثير اضطراباً جماعياً فالتصنيف والتسلیف والهتاف ... والتعليقات ... كل هذه افعال موجهة الى حقيقة حية ، وعرض وتمثيل الا أدوار الاجتماعية المنتزعة من الواقع يثير رفضاً او قبولاً او مشاركة لا يمكن ان يشيرها اي من آخر ..

ومن الضروري ان نحيط احاطة كاملة بكل جوانب الممارسة المسرحية لكي نتمكن من الالام بعملية الخلق المسرحي وتعريفها التعريف الصحيح والمعبر عنها في عصرنا الحالى بدل واعادة قراءة الظاهرة المسرحية تاريخياً على ضوء هذا التعريف ، ولعل اغلب المسؤوليات التي تواجه النقاد والمؤرخين في المسرح ناشئة عن التشويه الذي يفرضونه على من ادائه الأولى في الخلق والتعمير هي العرض المسرحي ، ان ممارسة المسرح لا تقتصر عند دراسة نص ، انها تتضمن الادراج ومخالف تصورات ورؤى وايقاعات المشهد المسرحي واداء الممثلين ومختلف صيغ المشاركة التي تنتجه من كل هذا التفاعل .

ونجد ايضاً الفنانة المسرحية البريطانية جوون ليتلود تقول : « المسرح لا يوجد في الصالات الفارهة او دور العرض الفخمة المسرح يوجد مع الناس حيثما يلتقي الناس بالناس يوجد المسرح » .

ان الجوانب المتعددة « للممارسة الاجتماعية للمسرح تؤلف كلّا حيا » هي اي هذه الممارسة المسرحية يمكن ان تهز في بعض الاحيان كل المجتمع ومؤسساته ومن هنا ولاشك تتحقق الصورة التي طال البحث عنها بين القيمة الجمالية وبين الحياة الاجتماعية بين الابداع الفني وبين بنية الوجود الجماعي وبمعنى آخر ان القيم الجمالية التي يبعثها المشهد المسرحي في نفوس المشاهدين من الممكن ان تتحول بعد فضتمها والتفاعل معها الى قوة فاعلة في صنوف المجتمع او على اقل تقدير بين افراد الجماعة المحيطة بالمشهد المسرحي .

المسرح في المجتمع والمجتمع في المسرح

« تفتح الاضاءة ، يظهر الابطال ويبدا العرض ... وهذا كله خلق فني متعدد الوجوه ينشأ عن اراده كاتب مسرحي وأسلوب مخرج واداء ممثلين وعن مشاركة الجمهور .. لكنه قبل كل شيء احتفال ، والحقيقة ان كل شيء في العملية يقتضي هذا الجانب الاحتفالي للمسرح » .

ج. ديفينيو

اذا تأملنا هذا الجانب الاحتفالي في المسرح ، والذي يعتبر الملمح الاخاذ الذي يحتوى جميع الحضور جمهور وفنانين في احتفالية البهجة والحماس الذي يزكيه هذا الاجتماع العام ، البهجة النابعة من الاحساس بالجمال والحماس الذي يتولد في النفس ويتصاعد نتيجة للتلاقي المجموعتين مجموعة الفنانين ومجموعة المشاهدين حيث يقوم الفنان بالافصاح والتعبير علينا عن آراء ومعتقدات لا يملك احد الحضور الجرأة على اعلانها هو بنفسه في الشارع او في اي مكان عام ويتولى الفنان اعطاء هذه الآراء والمعتقدات حق الطلنية على خشبة المسرح تحت الاضواء و في حضور الجميع .

هذا الجانب الاحتفالي في المسرح الذي يبعو اشد حضورا من كلمات شاعر او اسلوب مخرج او اداء ممثل ، بل هو نتاج كل هذا مجتمعاً ومحظطاً ومتناولاً هذه الاحتفالية تقدم لنا الحياة الاجتماعية شبّهها عمرياً لها ، غير ان هذا الاحتفال الاجتماعي الغفوّي له أهمية كبيرة في الحياة الجمعية ، ويفرض نفسه بوضوح شديد ويتوارد في حياة المجتمعات اشد مما تتوارد به المنظمات المسرحية والثقافية وباقى الممارسات والرموز المؤثرة في الاطار الاجتماعي العام .. وكما سبقت الاشارة الى حفلات

التنوير وخلافات الدفن الرسمية هناك أيضا بعض الصلوات الدينية في المساجد أو في الكنائس ..، وجلسات بعض المحاكم ، ومراسم توزيع النياشين والأوسمة وتقليدتها أو مراسم تجريد الضباط من رتبهم حتى عيد الميلاد الذي يحتفل به على المستوى الشخصي داخل نطاق الأسرة ... في هذه الاحتفالات يقوم الإنسان بدور فيسينتاريو مرسوم لا يستطيع تغييره .. ويسير كل منا في الخطأ المرسوم للدور ولا يملك أن يحيد عنه لأن الخروج عن الخط المرسوم للدور هو خروج على القواعد الاجتماعية التي قنطت هذا الاحتفال أو غيره .

وكما كانت البيئة الاجتماعية زاخرة بقدر كبير من هذه الأعمال الجمعية التي يتتوفر بها عنصر المشاركة فإنها تقرب المجتمع من المسرح وتحوي بنوع من التواصل بين الاحتفال الاجتماعي والاحتفال الدرامي ؛ وفيما يتعلق بظاهرات بعض فناني المسرح نان هذه الأعمال الجمعية هي وعاء ملائم لاستثناء المسرح خصوصا في البلاد التي لم تعرف المسرح بمعناه الجديد الا مؤخرا .

بهذا نجد أنفسنا أمام تجربتين اجتماعية الأولى حقيقة والثانية متخيلة ، ولكن الفارق الأساسي بينها لا يقى على هذا التفاضل السهل بين التخيل والحقيقة بل يقى أساسا على أن الفعل في المسرح يقتضى لكي يرى ويشاهد في إطار عرض مسرحي او في قالب مشهدى ان جاز التعمير . أمّا للذى كان الاحتفال المسرحي دائما يدور في عالم الوهم ولا جدوى حقيقته منه؟ ذلك لأن الدائرة التي تصل الاحتفالين العفو والمسرح مقطوعة في أحد أجزائها ويكون هذا القطع بين العفو والحرية الفاسدة للأنسان وبين امكانية تحقيق ذلك الفعل المطلوب تحقيقه في نسيج الحياة الاجتماعية الحقيقة .. ولما كان الاحتفال المسرحي في حقيقة الأمر ليس احتفالا واقعيا ، وكان التمثيل المسرحي ليس بمسرحة لأدوار اجتماعية تؤدى الى فعل معين ملموس في الحياة وكانت الدائرة التي تربط الحقيقي بالوهمي مقطوعة في أحد أجزائها بين العفو الإنسانية وأمكانية تحقيق الفعل المطلوب في البنية الاجتماعية ... نان هذا القطع يجعل الإنسان يصطدم بعائق لا يمكن تخطيه ، فهو يعلم انه غير قادر على الفعل وان محاولة تحريك الوهم للواحة مع الحقيقة لا طائل من ورائها .. ولكن هذه الاستحالة تحقق ما هو اعظم من النتائج المبائرة فهي تزيد من القوة الرمزية للحدث الشعري ... وهذا يصبح عجز الاحتفال المسرحي سببا يغنى منه ومهما تقاربت أدوات الاحتفال الاجتماعي من أدوات الاحتفالية في المسرح نان الموقف الذي يوجدها هنا وذاك مختلفة جذريا . اجتماعيا : يندفع الموقف ويؤدى الى عمل ملموس في الواقع .

مسرحاً : ينفلق الموقف على التأمل والمشاهدة .

كل عرض مسرحي في حقيقة الامر مقصود ان يكون عالم مغلق للتركيز ، بحكم أن الانسان فيه يحكى او يتحدث عن الفعل دون ان يفعل ، ويوضع في اطار الرمز كل ما هو حقيقي في الممارسات الاجتماعية والذى يمكن ان يتغير بالفعل .

ان تدخل المجتمع هو النهاية الضرورية «اللازمة لاي احتفال اجتماعي»، اما في الاحتفال الدرامي فان التدخل موقف ومؤجل وهذا التدخل الموقوف باستمرار والمؤجل باستمرار يعبر عنه برموز وصور فالفن لا يغير العالم بشكل مباشر ابداً والجمال انما ينتشر في معان او دلالات خالصة .

الحيز المسرحي

هناك نقطة التقائه وتمايز بين المسرح وبين الحياة الاجتماعية ، ويمكن ان نتعرف على ابعاد هذا اللقاء ويعطياته العديدة عن طريق تحديد الحيز الذي يجري فيه ويقع عليه الاحتفال الاجتماعي والاحتفال المسرحي .

ينقسم الحيز الى عدة مساحات وهذه المساحات المادية هي في نفس الوقت مساحات اجتماعية او مسرحية ، فمثلاً خارج القرية توجد مساحة خالية ليس لها صفة الا تكونها ارض فضاء ، وفي أحد أيام الأسبوع ينصب السوق فوق هذه المساحة وهنا تتكون صيغة اجتماعية وهي السوق بكل ما يجري فيه من شعائر اجتماعية تتضمن علاقات متعددة بين البشر من بيع وشراء ومبادلة او مقايسة وعرض ... الخ وعلى نفس هذه المساحة من الممكن ان يجري عرض مسرحي يكون له دوره حيزة الخاص الذي يحتوى على عدة مساحات للرؤية حسب ما تفرضه احداث المسرحية .

ان علم الاجتماع يحدد انه ليس هناك اي نوع من الاعمال الجمعية لا يفرض او يقتضي تقسيم المكان وتشكيله وهذا ما يعرف بالتوزيع المورفولوجي للمكان .

اذن لا يمكن ان يكون هناك مسرح من غير تحديد لحيز مسرحي تعبير فيه كل الابتكارات الممكنة عن نفسها وتعرض عليه كل الادوار المتخلية .

وسواء اكان هذا الحيز دائرياً أم نصف دائرياً أم مستطيلاً فان تصنيف المكان وتنظيمه ينفصلان مجموعة الممثلين ومجموعة المشاركين المساهمين في المشهد ، ولقد اصبح من الامور عظيمة الاهمية دراسة المكان المسرحي والحيز المسرحي ثم دراسة المساحة المسرحية وهي

المساحة التي يجري عليها المشهد المسرحي . وكثير من النقاد أو العاملين بالمسرح لا يعطون الأهمية الكافية للشكل بمعنى التوزيع المورفولوجي للمكان المسرحي .

فليس من قبيل الصدفة أن يجد الفنان أن أمامه لاستقبال الأشكال التي يخلقها مسرحاً إفريقياً نصف دائري أو المسرح المصنوع على الطريقة الإيطالية أو خشبة مسرح الأسرار في المصور الوسيطى وسوف نرى حالاً العوامل المؤثرة في تكوين وتشكيل المكان المسرحي .

ان مجال التوسيع في المساحة المسرحية المرئية سيكون هو مجال الارادة والطاقة الذي تتحرك فيه الشخصية الخيالية فحرية الشخصية في المجال المغلق للمسرح الإيطالي محدودة عن تلك الحرية التي تتمتع بها الشخصية في المسارح المتعددة الأشكال ، ويبحث علم الاجتماع المسرحي في العلاقة التي تقوم بين نوع ما من الحيز المسرحي وبين التجربة الاجتماعية ، وكيف يواجه المؤلف والممثل والمخرج هذا المكان المفروض عليهم سلفاً والذين لم يكن لهم أي حق في اختياره .

كما يبحث كذلك في دراسة المكان المسرحي في علاقاته بالأوضاع الاجتماعية للعصر الذي يشهد تأسيس مكان مسرحي بعينه ، وعلى سبيل المثال : فإن مسارح المقصورة تنتهي إلى مجتمعات معينة كانت مسيطرة وساندة في ذلك العصر الذي انتشر فيه تشبييد هذا النوع من المسارح ، وبناء هذه المسارح يظهر روح التبرقة بين الناس، ويظهر اتجاه هذه المجتمعات إلى تأكيد روح « الخلية الفردية » كل في مقصورته .

ان البناء الاجتماعي يساعد على قراءة المكان المسرحي كما أن المكان المسرحي يساعدنا على فهم البنية الاجتماعية وعلاقات القوى السائدة فيها ، وفي النهاية يساعدنا تحويل المكان المسرحي على قراءة حضاره بعينها .

وهذا مثل آخر : ترتيب مقاعد المترجين في مسارح المقصورة ، الاماكن المخصصة للممثليين في نهاية القرن التاسع عشر حينما كان نظام النجوم في المسرح يؤثر في مستوى الرفاهية والفاخامة التي كانت عليهما مقصورات الممثليين ، وبإعادة لون معين من العناصر الزخرفية في داخل وخارج المكان المسرحي ، كل هذه علامات تدل على اوضاع اجتماعية ..

وتحدد وظيفة المسرح بواسطة بعض الفئات الاجتماعية في كل مجتمع وهي الفئات الأقوى بالطبع ... أما مسرح للترفيه الخالص أو لنشر الثقافة أو مسرح دعائي أو تعبوي ... الخ .

كما يتدخل علم الاجتماع المسرح في دراسة تأثير التركيب الاجتماعي
السائد على القيم المعمارية في المسرح ... ولنتمام دار أوبرا باريس
سنة ١٨٧٥ بوصفها تؤكد انتصار خشبة المسرح الإيطالية .. أنها تقدم
آخر ما وصل إليه هذا الشكل في أعلى درجات اكماله .. يقول الباحث
المسرحى دينيس بابليه :

« تقع أوبرا باريس : (معبد الفن والبهجة) في منتصف الطريق
بين (معبد التطور التكنولوجي) : (محطة سان لازار) و (معبد المال) :
بورصة باريس » .

وهو يشير في عبارته البسيطة هذه كيف يرتبط الشكل المعماري
للمسرح عموماً والنمط الإيطالي خصوصاً بالتطور والتكنولوجي والنظام
الاقتصادي والاجتماعي للعصر .

فأوبرا باريس هي معبد للموسيقى وأيضاً للخلافات الاجتماعية
الفخمة أنه معبد مكرس للإمبراطورية الفرنسية في أوج عظمتها ، يجاوره
معبد المال أي بورصة باريس التي تتداول فيها رؤوس الأموال الضخمة
أحدى دعامتين هذه الإمبراطورية ثم وعلى مسافة ليست بعيدة محطة
قطارات سان لازار وقد بنيت بنفس النظام الهندسى الذى بني عليه برج
أيفل الشهير وكان هذا يعتبر قمة التقديم التكنولوجي في ذاك العصر .

وسوف نرى مراراً أن هذه العوامل الثلاثة أي العامل الاجتماعي
والاقتصادي والتكنولوجي هي التي تحكم وسوف تحكم في تشكيل وتحديد
شكل كل دور العرض على مر التاريخ وبالتالي فهي تتدخل إلى حد كبير
في تحديد المحتوى (أي الشكل الفنى) الذى يجرى عرضه أو تثيله داخل
هذه الدور المسرحية .

المسرح المغلق

تنقد سوسيولوجيا المسرح النمطي الإيطالي نقداً شديداً ، فنطلق
عليه أحياناً المسرح المغلق والمسرح المكعب والمغارفة الكلاسيكية أو الكهف
الكلاسيكي فمن وجهة نظر علم الاجتماع المسرحي أن هذا المكان المحدد
سلناً والقسم بقوس إلى مناطق منعزلة بينها حدود قائمة ، في هذا
الكهف الكلاسيكي تتخلص حدود الاتصال الجماعي ، لأن الالواح منطقية
والبنياوير منطقة أخرى ثم الصالة يدورها مقسمة إلى ثلاثة أقسام أو
قسمين كل قسم له سعره الخاص .

وهناك المتصورات الملكية أو الرئاسية ثم خشبة المسرح ...
جزر منعزلة تقوم بينها حدود ... وفي هذا الوسط المقيد تتراجع إلى
الخلف فكرة الوسط الاجتماعي الجياش وتختنق الحياة الجمعية للإنسان
والانسان عmad من المسرح .

ان مسرح المنظر المغلق ذو المتطور المتعدد الابعاد والعمق لا يبدو انه يشكل رؤية ما للعالم بقدر ما يبدو انه مرتبط بوجود صفة من الناس في السلطة وهناك بالتأكيد جاهير عريضة تتكون من افراد ينتمون الى طبقات اجتماعية مختلفة ولا ينتمون الى هذه الصفة .

لقد كان البلاط يحتوى المسرح ليظل فى قلب الطبقة الحاكمة بعيدا عن الناس حتى فى العروض الشعبية فان مكان الصفة محجوز فى المقدمة حول المنصة او على المنصة نفسها ، وهكذا فان أصحاب السلطة يحيطون بمكان التمثيل ويحاصرونه ويختفون العرض المسرحي كما لو كانوا يذكرون الناس المتواجدين فى المكان بقوتهم وبحقهم فى التملك .

وهكذا علينا ان نلمح بسهولة ان هذه الطبقة قد تبنت طريقة فى التعبير تحصر العالم فى علبة مقلقة حيث يظل الانسان وتجربته بكل شمولها سجينين فى هذا الاطار .

لقد فرض النمط الايطالى نفسه ليس بسبب غنى التجارب التى كان يوحى بها ولكن بسبب شكليته نفسها ، فقد ابتكر هذا المسرح اطاره قبل محتواه . ان الاقلية الثرية الحاكمة فى البندقية والبلاطات الملكية المختلفة والارستقراطية الانجليزية والاسبانية والفرنسية ليسوا الا المستفيدن مؤقتا من تلك الاداة القادرة على توظيف التجربة الانسانية وترويضها والسيطرة عليها . وبهذه الاداة امكن تطويق كل ما هو لا منوذجى وخارج عن عرف هذه المجتمعات باحთوائه فى شباك مكان مغلق.

لقد ظل هذا المسرح المتجمد ذاتيا و منتشر ، .. قالب جامد محدد الااطر يصب فيه المؤلفين انكارهم .. ان تاريخ سيادة المسرح هو تاريخ التوسيع الاوروى .. نفس النمط تجده فى ببرو ولوكسيك عندما دخل هناك فى القرن السابع عشر وفى البرازيل وأمريكا الشمالية فى القرن الثامن عشر وفى الهند والصين وافريقيا وفى البلاد العربية فى القرن التاسع عشر ، جاء مع زحف أنماط الحياة الغربية على المجتمعات الشرقية .

ولكن نمو المسرح كظاهرة اجتماعية واتساع رقعة جماهيره وانفراسته فى الحياة الاجتماعية أوجد المسرح كمؤسسة فى المجتمعات الاوربية الجديدة وأمام احتياجات الانسان الجديدة ومع التغير الذى بدأ ثبات ثانية تسرى فى نخاع المجتمعات الاوروبية أصبح الابداع المرحى مقيدا ومكبلأ أقوى مما كان فى اي عصر سبق ، وكان هناك شعور دفين بالخلص من شكل مسرحي أصبح محنطا وبدأت عوامل التغير تقوى وتزداد بعد اندلاع الثورة الفرنسية وظهور القيم الاجتماعية الجديدة التى ارستها .

المساحة المسحنة الجديدة

يعتبر جان جاك روسو هو أول معارض في التاريخ الحديث للمسرح المغلق وللنط الإيطالي وقد بدأ روسو معارضته للمسرح السائد في عصره ووجه نقدها عنينا للمسرح وصل إلى اتهامه أياه بأنه أحدث أدوات الانساد الاجتماعي ، ولكن في إحدى رسائله إلى دالامبير نراه ينند صيغة مسرحية جديدة تستمد من الاحتفالات الشعبية .

بل لقد ظهر شعار الاحتفالية في المسرح لأول مرة ربيما في التاريخ عند روسي في القرن الثامن عشر يقول روسو مخاطبا دالامبر : «ماذا؟» الا يجب أن يكون هنالك أي مسرح في بلد جمهوري؟ بل على العكس منه يجب الكثير . ففي الجمهوريات إنما نشأت المسارح ، وفي أحضانها نرى أنها تزدهر ، بما يشبه فرح الأعياد ، وبين الشعوب يحسن أن تكثر الاجتماعات ، وت تكون بين عناصرها تلك الصلات الرقيقة ، صلات اللذة والفرح ، وتلك الشعوب لديها الكثير مما يحملها على أن تبقى عناصرها موصولة بالمرارة والصدقة إلى الأبد» .

ان لدينا عدداً غير قليل من هذه الأعياد العامة : فليكن لنا منها الأكثر أيضاً ولن أزدأ بذلك الا سعادة ، ولكن لا نأخذ أبداً بهذه المسارح الضيقة التي تشتبّل بصورة محزنة على عدد صغير من الناس في كهف مظلم يستيقظون خالقين مجدهن في الصمت والمعطالية ولا يتقدم للعيون الناظرة إلا حواجز وتنوعات حدية وجنوداً وصوراً مؤسية للمعيبة والمساواة » .

ثم يضيف : « ضعوا المترجمين في المسرح اجعلوهم هم أنفسهم الممثلين وأعملوا بحيث أن كلابير نفسه ويحبها في الآخرين لكي يصبح الجميع أكثر اتحاداً » .

هذا هو روسو الذي يعرف عنه الكثيرون أنه كان ضد المسرح خوفاً من أفساده للحياة الاجتماعية ، لقد كان روسو ضد النمط المسرحي انجامد السائد في عصره ولكنه كان في أعماق فكره مع المسرح الأصيل المسرح الحقيقي على نحو ما يلمسه بشر في الرسالة السابقة .

ثم كان عصر الانقلاب الصناعي ونمو الاقتصاد الرأسمالي وتغير
البناء الاجتماعي في أوروبا ومع هذا التحول الكبير الذي طرأ على حياة
المجتمعات الأوروبية كان المسرح يتطور ... وتقلاشى منه تدريجياً الطريق
القديمة الثابتة التي تحكمت طويلاً في حرية الفنان » ؛ فظهور التقنيات
الحديثة خلق صوراً فنية جديدة وأوحى ب أفكار جمالية غيرت الى حد
كثير شكل الابداع المسرحي ، وبذلت جهوداً كبيرة حديثة تتوازى على المسارح

* ترجمة حافظ الجمايل

وتزايد عدد المسرحيات المعروضة وتتنوع برامج المسارح .. وظهرت شخصية المخرج تفرض نفسها على العملية المسرحية بكمالها لدرجة أن يطالب بلقب « المبدع الوحيد » كما يقول جان فيلار .

ان ظهور الكهرباء وسط هذا التحول العظيم ازاح كل المعيقات التقليدية من امام الابداع المسرحي ، وأمكن بواسطه الكهرباء خلق مساحات مسرحية جديدة تتعدد فيها الابتكنة والازمنة ، فالكهرباء تقلب المعادلة البسيطة التي كان يستند اليها المسرح الاميلاني وهي الاطار الجايد الثابت انها تدخل الامتداد الى المسرح وتجزىء المكان الواحد الى عدة امكنة ، وتحطم سكون اللوائق الثابتة في المسرح الكلاسيكي وتوزع لظلال والالوان وتخترق الظلام وتطهر فيه خطوطاً وتموجات وتوجهات زمن الانتقال بين المشاهد ، وتحيط الانسان بغيرات من الالوان تضعه تحت تأثيرات نفسية ... كل هذه الامكانيات أدت الى تحرير الخيال في المسرح بحيث أصبح « يكشف عن صورة اخرى للوجود الانساني » وأوحى بمواضف مختلفة وساعد هذا التطور ايضاً على فتح الطريق لخثبة المسرح المتحركة ، ثم الصالات متعددة الاستخدامات ...

كان هذا المجتمع الصناعي ينمو ، وفي نفس الوقت تنمو فيه ظروف اجتماعية مغایرة لما كان سائداً في القرن الثامن عشر : (ارتفاع مستوى المافقة - اتساع المعرفة السياسية - نمو الايديولوجيات - نمو العلاقات الوسطى - زيادة اشكال التنظيم والاتصال بين النقابات في اوساط الطبقة العاملة .. وكان يرافق هذا التغير الاجتماعي تغير عميق في دور المسرح وفي شكله حتى « ازداد تأصله في لحمه الحياة الاجتماعية » ونشأ عن كل هذا طريقة جديدة في فهم المسرح وتعريفه .

مجالات علم اجتماع المسرح

تتعدد اوجه الدراسة السوسيولوجية للمسرح وقد اوردنا منها نموذجاً وهو دراسة الاصول الاجتماعية للظاهرة الاجتماعية ودراسة الاختلاف والتشابه بين المسرح والحياة الاجتماعية وهناك أيضاً :

* دراسة الجمهور والعامول الذي تساعده في تعریف الميل الحقيقية التي تغير الشكل العام لجمهور المسرح في بلد ما ، وهذا يختلف عن الدراسات الاحصائية ولا يمكنني بتحليل السمات الشكلية لمجتمعات المترجين . بل يدرس ما يتوقعه جمهور المسرح من المسرح .

* دراسة المكان المسرحي وعلاقته بالبيئة والابداع وهذا الجانب من الدراسة السوسيومسرحية يصل (بمورفولوجية) اشكال التمثيل والتعديلات التي يدخلها المخرج على المكان المسرحي (مبغى - ملعب -

صلة - ساحة ... الخ) . هذا المكان يصبح عند التمثيل حيزا مسرحيا للمشاركة والتبادل بين الممثلين والمترجين وعلم الاجتماع يدرس كل هذه العلاقات الناشئة عن هذا الاختلاط في المكان بين المسرح والجمهور .

* دراسة العلاقات الوظيفية لمحظى العروض المسرحية وأسلوبها وعلاقتها بالاطر الاجتماعية السائدة وهذه الدراسة تبحث عن المعنى الذي يهيه المسرح للمجتمع لا العكس .

* دراسة الدور الاجتماعي للممثل فالادوار التي يلعبها الممثلون ليست ابدا بادوار مصطنعة لانها تقابل تصعيد عناصر الحياة الجمعية فاللعبة هنا ليس بلعب هكذا على سبيل العبث فالممثل يلعب لانه يمثل ويقلد ولأنه يستجيب لسيناريو يطلب القيام بحركات معينة لها دلالاتها الاجتماعية .

* دراسة الاعلام النقدي ودراسة مختلف صور النقد ودورها الحقيقى وهناك مصادر متعددة للنقد المسرحي شفهية احيانا ومكتوبة احيانا اخرى أما الشفهية فهى الاحاديث المتبادلة حول المسرح فى المترو والاتوبيس وفي مكاتب العمل والمطاعم والمقاهى أو حول كوب الشاي فى جلسات الاسرة وهناك قطاعات من الحياة الاجتماعية لا تتحدث عن المسرح مطلقا ذلك لأن المسرح لم يعد يستجيب لاي شيء فى تجربة حياتها ... الخ .

* عن الاحتفالية

بعد ان ورد اليها في القاهرة بيان احدى الجماعات المسرحية في المغرب العربي والتي تطلق على نفسها « جماعة المسرح الاحتفالي » انتشر هذا المصطلح « المسرح الاحتفالي » على السنة المتكلمين عن المسرح في المسارح الى الاصدقاء والنقاد : « ندعوكم لحضور الحفل المسرحي » .. دون معرفة عميقة بذور الدعوة الى الاحتفالية ونشائها .. واثناء عرض هذا الموضوع بالمسرح المتجول ، اثار أحد الذين يقرؤن قليلا ويكثرون ويتكلمون كثيرا ليسا حول كلمتي « حفل » و « احتفال » . وهو لا يفرق بين حفل او احتفال يسبب اقتراب الكلمتين من بعضهما في الشكل اللفظي فقط في « العربية » ، رغم اختلاف المدلول الاجتماعي والمسرحي لكل منها .

لهذا كان علينا أن نوضح :

* احيانا يكتب في تذاكر الدعوة المرسلة من مكاتب العلاقات العامة في المسارح الى الاصدقاء والنقاد : « ندعوكم لحضور الحفل المسرحي » .. او « تبدأ الحفلة في تمام الساعة كذا .. » وقد تكون المسرحية المعروضة

ضرر التبع لتشيكوف او احدى مسرحيات اوينيل ذات الفصل الواحد مثلاً وربما كانت تقدم في اطار اخراجي تقليدي لا يشغل الا مساحة صغيرة من المكان المسرحي ، معينة ومحددة سلفاً ، والجمهور بدوره لا يسمح له باى نوع من انواع «المشاركة» ، ويکاد المخرج الا يتخلل في مقعده حرصاً على الثبات والسكون والصمت الذى يفرضه عليه هذا الشكل المسرحي المحكم في هذا النوع من المسرحيات تتضاعل أدوات الاحتفالية الى حد كبير وكلمة حفل في هذا النوع من العروض المغلقة لا تعبر مطلقاً عن Partie الاحتفال الذى يتتوفر في انواع اخرى من العروض ، حفل تعنى حفل الشاي حفل الاستقبال حفل العشاء ... الخ وهذا لا يدخل في اهتمام المسرح . أما الاحتفال Ceremonie فهو ذلك النشاط الاجتماعي الذى يشغل مساحة واسعة على صفحة الحياة الاجتماعية ويتوفر فيه اكبر قدر ممكن من «المشاركة والتبادل والعلاقات المركبة» ، وتتحقق في هذا الاحتفال فكرة الوسط الاجتماعي الجياش الذى تكلم عنها دور كايم ، ولذلك نان ديفينو يأخذ هذا الاحتفال الاجتماعي ويقابلة بالاحتفال المسرحي المتخيل ويبحث عن جوانب المشابهة الكامنة في الاحتفالين ، وعنصراً الفرجة والمشاركة اللذان تزخر بهما أمثل هذه الاحتفالات الجمعية هما من اهم العناصر التى يمكن ان يقوم عليها فن مسرحي .

وتعود فكرة الاحتفالية في عصرنا الى جان جاك روسو كما جاءت في رسالته الى دالاپير ، وتعود هذه الفكرة لتصحو بحماس أقوى ابان الثورة الفرنسية حينما تتردد على السنة زعماء الثورة : ميرابو - روبيسيير تاليران وغيرهم مطالبات يخلق اعياد قومية تحكى امجاد الوطن وتقدس الحرية والمساواة ... وفي ٢ سبتمبر سنة ١٧٩١ تصوت الجمعية الوطنية بالإجماع على مادة اضافية في الدستور تؤيد تنظيم اعياد تحيي ذكرى الثورة الفرنسية .

وفي بداية القرن العشرين نشاهد عروضاً مسرحية في حلبات السيرك وفي القاعات الواسعة الخالية من خشبة المسرح ، وفي روسيا في سنوات العشرينيات اخذت الاحتفالية في المسرح اهتماماً كبيراً وتجلت في أعمال مايرهولد وفي العرض المسرحي الشهير «الاستيلاء على قصر الشتاء» وفي دورة الالعاب الاولمبية ببرلين سنة ١٩٣٦ يقدم الفنان المسرحي الالماني جروبر عرضاً كبيراً في قلب الاستاد هو «رحلة شتاء» .. وتتوالى أمثل هذه العروض التي تعبّر عن رغبة قوية في الخروج من المباني المغلقة والعودة الى العيد الشعبي الذي يقابلة المولد عندنا ، وهذا ما تنسف الى بيته واخياته والتركيز عليه معظم التجارب المسرحية الجديدة في العالم خلال الربع قرن الاخير وعلى سبيل المثال العرض المسرحي المعروف «أورلاندو - فيريوزو» اي اورلاندو الغاضب او

الغضبان الذى عرضته فرقة المسرح الحر ببروما فى ساحة الهال بباريس سنة ١٩٦٩ من اخراج لوكا رونكونى ، والعرض الاحتقانى (١٧٨٩) لفرقة مسرح الشمسي الذى قدم لأول مرة فى قصر الرياضة بميلانو ثم أعيد عرضه فى مصنع الذخيرة القديم باحدى ضواحي باريس سنة ١٩٧٠ .

وكل هذه العروض تعنى فيما جديداً للمسرح يركز على عناصر الفرجة والمشاركة الحية المتضمنة داخل الاحتلال Ceremonie وهذا المفهوم المسرحي يتتجاوز أي مفاهيم أخرى ضيقة أو ناقصة أصبحت جامدة لأنها منحدرة من عصر المسرح المغلق في القرن الثامن عشر ، وهي الآن لا تستجيب ولا تعبّر عن حركة الجماعات في المجتمع الحديث : ويستطيع الاحتلال المسرحي الجديد الذي تغير عنه التجارب السابقة الذكر يستطيع باتساع رقعته وتدخله بين جماهير المشاهدين أن يقدم أوجهها عديدة للتجربة الإنسانية المعاصرة تستوعب أشكالاً مسرحية مختلطة وأنماطاً تعبيرية متعددة ويستوعب أيضاً من ضمن ما يستوعب المفهوم ولأن سطوطاليس للمسرحية ، ذلك .. أن فهم العالم الصناعي وأدراكه للمسرح قد تغير وبعمق حين سادت الآلة والتطور التكنولوجي الذي خلق وسطاً إنسانياً جديداً وأشكالاً اجتماعية مختلفة عن ذي قبل خلقت بدورها مسرحاً مختلفاً يستجيب لاحتياجات المجتمع الجديد ... ومارانت عجلة التغيير المستمر تدفع بصيحات وأشكال جديدة تبدو غير مألوفة أو غير مقبولة للوهلة الأولى .

هواش :

استعنت في التعريف بعلم اجتماع المسرح بهذه الموضوعات :

* نحو منهج دراسة المكان المسرحي

DENIS BABLET, travail théâtral, Paris, hiver 1982 مجلة العمل المسرحي

* السينيغرافيا رؤية : مقابلة مع Denis Bablet منشورة في مجلة

Theatre public باريس يناير سنة ١٩٧٩

* كتاب معرض « آدولف آبيا : الممثل - المساحة - الضوء » المقام في باريس سنة ١٩٧٩ احتفالاً بمرور خمسين عاماً على وفاته .

Sociologie du Théâtre * وقد استعنت إلى حد كبير بكتاب :

Essai sur les ombres collectives' Jean Duuvignaud, presses universitaires De la FRANCE .

وتوجد ترجمة بالعربية لهذا الكتاب تحت عنوان : سوسيولوجيا المسرح . دراسة على النطاق الجمعية للأستاذ حافظ الجمالى والناشر وزارة الثقافة - دمشق وقد استعنت ببعض فقرات عربية من هذه الترجمة بعد مراجعتها على الأصل الفرنسى .

• شعر •



ورينتي والراد ..

رمضان الصباغ

مدتي ..
جدانها ياردة ملساء ،
تنطق بالرياء ،
والصمت يرسم الوجه .

* *
تحرمني الشوارع المضاءه
بالزيف ، والشمع الكذوب

من لفة الوصل .. ومن براءة الحوار
تاخذنى ثرثرة المتهى الى مقاعد
الانطواء ..

أرسم فوق جبهتي علامة الصمت .. اموت .
يضرب حولي العنكبوت .
تزفني المدينة الخرساء .
تطلق أغرويتها اللعوب .
وترتدى توب الحداد .
* * *

الشاعر الجوال في مدینتی بجوب .
شوارع المدينة الباردة النؤاد
يمصادق الرياح
يعلق الفتوس في الرقباب .
يزرع أشجار الوطن .
في درب المحفوف بالعسكر والعيون .
ينطلق اف حدیثة النیام ، والجماد .
الشاعر الجوال ينتشل الحروف فوق
العظم ، يشعل الجروح .
يبوح بالمحظور .

ويطلق النيران في رویه المنهور
يُنفتح الأبواب ..

ينثر الورود .

الشاعر الجوال

كالسيني كان

كالرمح كان

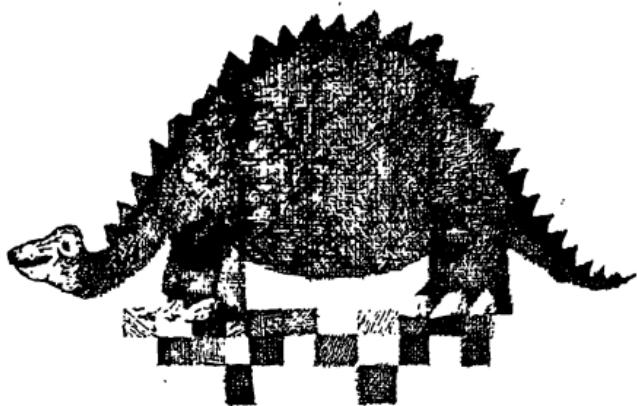
وكان كالبارود .

* *

مدینتی البائسة الشمطاء
تهرب من ضوء القمر
وتنستظل بالظلم
تخلع ثوبها ، تتبع لحمها .. دماءها ، تتبع الشمس
والنهار .
الشجر الساقم والثمار .
والدرکی يوصد الأبواب يزرع الهدوء في
قلوب الوجهاء والسماسره
مدینتی للحب والوناء صارت مقبرة
والشاعر الجوال
يصمت — أو يموت
— لومت ياشاعرنا الحزين
فسوف تفتح الوسلام
ويُنبَرِي الجميع للتابين .
* (الموت ليس آخر الطريق) .

، ،

مدینتی ...
حدادها المشبوه ..
يجسد المهانة — الرياء .
وانت في غيابك المناجيء الممزور
تصرخ في المنومين ...
.. تحمل النذير والبشراره
وتلعن المتأمر الملاجور .



أيها الديناصور الجميل .. وداعاً

برهان الخطيب

بغداد

لا ادرى لم اخترت من بين عشرات اللعب المهرجة أيام عيني ديناصوراً وجنته جيلا رغم قبحه وجهاته . مؤكّد أن مصممه الياباني راعى وهو يضع تخطيط لعبته الباسمة ، ان يجعله قريب الشبه تماماً من صورة هذا الحيوان في الأصل . أما لم بـدا جيلا هكذا لعنى فقد جعلني هذا الامر اقلب الفكر طويلاً : ان هيئته المرعبة حقاً رغم ابتسامته مثيرة للاستغراب : هذا البدن الهائل كمنطاد ، هاتان السماقان الضخمتان التيتتان ، وخذ هاتين الزراعتين القميئتين القصيرتين ، وهذه الرقبة الطويلة الرفيعة المنتهية برأس جذ صغير لا تتناسب تماماً كل ما فيه من اتساع ، قد تكون للزرافة صفات شبيهة الى حد ما بصفات هذا الحيوان المفترض ، عجباً لم انترض ؟! وهو القوى القديز ! ولكن انى للديناصور من رشاقة الزرافة وهدوئها ، وسامتها ، ولطافتها ؟ ثم فكرت ان ليس غريباً ان تختلف الكائنات او الاشياء ، التي قد تبدو متشابهة من ناحية المظاهر ، اختلافاً كلياً في الجوهر ... كان البائع الشائب القصير السين يقف على مبعدة مني يعلق صورة تمثل حرب فضاء بين المازدين العملاقين يرمي بنظره دسمة وادعة عبر نظارته الطبية ، اشبه بالساحر بابا نوبل . وقد تخلى

عن زيه التقليدي ، او باحد الاقران الطيبين من حكاية قطر الندى . قلت له وقد رأني اقلب الديناصور بين يدي طويلا :

— ان تجعل الديناصور يبتسם عن قلب كمن يجعل العم سام يوزع الحلوى بنزاهة .

افصحت ملامح البائع الشائب الدمية عن تقطيبة متفكرة سمحه ، وقال بتأن يشاركتنى الحديث وهو يرفع يصره من الأرضية الموزانية الشبيهة برقعة شطرنج نحوى بتحفظ ، شابكا يديه وراء ظهره :

— حضرتك اما رسام كاريكاتير او صحفى ، شيء من هذا القبيل . واضح من ملاحظتك .

قلت ببتسما :

— الديناصور هو الذى اعطانى هذه الفكرة ، صدقنى ، لا دخل لهنتى به او بالعم سام .

ضحك البائع الشائب ، وسمح لنفسه الاقتراب منى حتى انه احاطنى بذراعه كصديق قديم وقادنى الى داخل معرضه قائلا :

— النناصير يا عزيزى انواع . منها الزاحفة ومنها الطائرة ، منها السائرة على اثنين ومنها الدابة على اربع ، منها الذى عاش فى عصور سحيقة ومنها ما عاش فى مهد متاخر ، ولكنها جميعا عاشت فى المعهد الاصدム ، كانت متوحشة ، تأكل بعضها بعضا ، اما الذى عاشت فى المعهد المتقدم فند كانت نباتية ، ولذلك رق خلتها فحسبت صورتها ، وديناصورنا هذا الذى بين يديك هو سليل الاخيرة ولذلك تراه ببتسما . . .

— بدبيع ، من الصحاف الان ؟ انا ام انت ؟ ..

فمال البائع على كرمه لعديم ضاحكا بكياسة والفة ونحن نقترب من صندوق النفع :

— لا انا ولا انت . لانك لو كنت صحافيا — وساكشف لك سرا — لعرفت ان ما قلته لك الان ليس حصيلة اطلاع وقراءة وان كنت غير عديهم ما مراجحة ..

ووجه البائع الشائب لى هنا نظرة سريعة مداعبة تمثل الغطرسة والبحار فى العلم ، ومضى لشأنه مضينا :

— انما هو مقتطفات من المعلومات التى ترفقها شركة الدمى واللعب بمنتجاتها ، وها نحن نستغل ذلك للارتفاع بالزيائى من املاك . . .
واطلق ضحكة صافية غبطة . . .

في البيت قالت لي أم غسان لائمة — وكانت قد نسيت جلب البيض والفانيلا من السوق — فيما هي تخفي الديناميت في دولاب الملابس ريثما تحتمل بعيد الميلاد السابع لأنتنا بعد يومين :
— الم تجد غير هذه الفزاعة لتشترىها له !
أجبت وأنا أنظر إلى وجهي في المرأة :
— يجب اثارة مخيلة الطفل بموضوعات غريبة وفهلوائية ، وزرع حب التاريخ والخرافة في نفسه ! نحن نعيش في عصر فنطازى يابس يحتاج إلى خرافات ...

قاطعتنى ، رامية على نظرة مشبعة باللآل والتعب :
— الا تكتئ عن ترديد عباراتك المنمرة الجميلة هذه ! انها لا تصنع لنا نظرية بعيد الميلاد .
سكت فترة طويلة . وانا انظر إلى صورتها المنعكسة في المرأة ، ثم جزرت شعر رأسى بيدي ، وأنا أكاد أصبح :
— هوة ! هوة تقضل بینتنا ! ولن يرمدها عزرايل ! لقد نسيت أن اجلب لك البيض والفانيلا فهل في هذا جريمة ، كنت انكر بقتنية ذرية تقع على رأسى وتحمى البشر عن وجه الأرض مثلما أحست الدناصير عنها ، هل في هذا جريمة !

سكت فجأة مثلاً انفجرت ، رأيتها تبتسم لي في المرأة دون ان تلقي بالا لهيجانى ، لم يعد هيچانى يثيرها منذ زمن طويل . ولكن ابتسامتها كانت ماتزال تؤثر بي ، وهى تعرف ذلك ، ولذلك غالباً ما لجأت إلى هذا السلاح .. وأعقبت معنفة بطريقتها الخامسة :

— ماذا جرى لك ؟ هل تريد ان أعيد لك عصافيرك التي هربت منك ؟
وانتقلت لي عدوى ابتسامتها ، قلت حانتا و بما تبقى لي من غضب :
— يكتيني الواحد الذى عندي منها .
— وقع . وainك لا يختلف عنك . ليحدثك بنفسه عن الbizارات التي تقوه بها اليوم !

— عقارم عليه . ماذا قال ؟
— وصف لى كيف ... ينشأ الانسان !
— ومن ادراء بهذا ؟
لا يعترف ولكنه يقول رأيت قطا وقطة يصنعن طفلان لها ...
— وما البذىء والغريب في هذا ! قصة معتادة . الغريب ان لا ينكر في هذه القضية ...

— انه يكتب . لقد اطلاعه أحد أصدقاء السوء على تفاصيل العملية الجنسية بذاته . ولم يشأ الاسترسال في اعتقاده الا بعد أن وعده بالذك لغيرها من الأمر . ولكنه يرفض رغم ذلك البوح باسم صديق السوء ذاك . ثم الا تعرف أخيراً أن هنالك أموراً يجوز التفكير فيها وأموراً لا يجوز التفكير فيها ، في عمر معين على الأقل !

— كل الأمور تشبه سؤال البيضة والدجاجة . هيا ، الى بالعشاء ، باخ يعزف في بطني . لماذا لم يعد غسان حتى الان ؟

تملصت من الاشتباك في نقاش مع أم غسان غالنقاش كما ي يقولى مع امرأة لا يقنع ، لأنهن لا يردن التوصل الىحقيقة ، بل الدفاع عن وجهة نظر معينة محددة سلنا رسمتها بآيات سبقاهن ، وتبينها على أنها الحقيقة نفسها . ولكن اتجدهن يختلفن في هذا عن غيرهن من البشر ، والا ما الذي لم يعجبها في الديناصور الذى اشتريته لغسان ؟ لا ، والانكى أنها تعمل معى في دائرة للبحوث الجيولوجية ، ومرشحة للحصول على بعثة الى سانت لويس بالولايات المتحدة الأمريكية ، واذن سمعتها تجيب ببررة نكدة متعنتة وهي تمضى الى المطبخ :

— زعل الاندى وهرب الى الشارع لاتى ويخته واردت ضربه .
اذهب وجء به ...

في الشارع كان المساء قد تحول من الرمادي الى الازرق على وشك التحول الى النيلي ، جلت بصري في ارجائه فلم اجد اثراً لغسان . توجهت الى الفسحة التي جعلها الأولاد ساحة لكرة القدم فلم اعثر على أحد ثمة . نظرت الى ساعتي ثم عدت ادراجي قاصداً دكان ابي غريب . ومن مبعدة ، لم اميزه في نور المصايبع المتهرب من الواجهة الى الرصيف . الا اننى سمعته بعد لحظات ينادينى عن مقربة في الظلام الكدر . فتوقفت واستدررت اليه وبنبرة جد طبيعية ، سالتة :

— اين كنت ؟
 فأجابنى بصوت خال تماماً من الشعور بالذنب :
— عند بيت عمى .

هذا يعني أنه شعر بارتكاب جرم ، ذهب الى بيت عمبه فتعشى معهم ، النصف بعد السابعة ، موعد عشائهم ، ضمن لنفسه . مرصة عدم الاقتراب من أو من امه طيلة المساء وأوائل الليل . في صباح الغد سيكون ذنبه آخر ، يسارع الى المدرسة ، وعند الظهر تنسى فعلته تماماً . الهرب دائماً ، تلك هي طريقته في حل مشكلة . ولكن الغريب ان يخلو صوته من اي شعور بالذنب ، واقترابه من دون تردد . سألنى بذات الصوت كما لو أن شيئاً لم يحدث في البيت البتة :

— لم لم تشر لي هدية ليوم غد؟

ها ، فهمت الان سر اقدامك ! نظن اننى عائد لنوى من طلعة العصر ، فلم ادخل البيت بعد ، لم اكتشف بعد فعلتك الجديدة ، اذن ...
اردت ان اداعبه قليلا ، فقلت :

— لقد أخبرنى الديناصور انك قمت بعمل شائن ولذلك عدلت عن نكرة شراء هدية لك ...

سيطر خوف على ملامع وجهه ، وقف في مكانه شبه جامد ، يحاول فهم مغزى كلماتي وفك الفازها . قال :

— الديناصور؟! ومن هو الديناصور؟

دون ان ابتسם ، اضفت ، كائني اخاطب مدربنا العام الذى يعاملنا احيانا كأطفال له :

— الا تعرفه؟! انه كاشف الخبايا ! اذا لم يسلك الانسان كما يحب دخل بيته وفاضحه ...

اقتربيت منه وتناولت يده بيدي فسلمتها طائعا . وسار معى صامتا ، سالته بعد لحظات :

— لعبت اليوم في الهجوم، ام في الدفاع؟

مررت فترة دون رد . ثم رفع رأسه نحوى ناظرا الى غير فاهم ، فكررت سؤالى . أجب بحماسة مفاجئة :

— الكلاب ابناء الكلاب لم يدعونى اللعب معهم اليوم ، قالوا ليشكل الصغار فريقا خاصا بهم ...

— الم اقل لك ان لا تشم احدا ولا ترفع صوتك ولا تكذب في كلامك؟

لم يرد على بشيء ، كان قد سحب يده من يدى خلسة ، وسار في الظلام الى جانبي غير علىء بي خلما لما اعتاد عليه ... غدا على ان أنهى مع الآخرين كتابة تقريرينا عن النقط المحتل وجوده في منطقة الشعب ، اذا ابتنا بالارقام ان كمياته تفازل التجارة ، علينا ان نضع في الحسبان ايضا امكانية تهجير الشعب الى مناطق اخرى : غدا على شراء اطارات جديدين للسيارة قبل ان يفرقع التدريب الانمائي بنا فتطلق اراحتنا الى السماء السابعة دون عودة ؟ جهاز التسجيل مكسور وعلى غدا استئمار جهاز الجiran والا ... طلبت ام غسان بدل الماء لبنا ، بدل اللبن فيبيو ، وانتبهت على صوت غسان يتضاعد قربى خفيفا بطينا جادا كانه يخشى ايقاظ مخلوقات خالية نابت حولنا في الليل :

— أين وجدت الديناصور ... وماذا قال لك حقيقة ؟
أى ديناصور هذا ! وماذا قال لي ؟ ... ابتسمت فيها بعد في العتمة
بيني وبين نفسي فقلت خشية تصوره أنتي اكذب عليه محاولاً الإيفال
في مزاحي ليفهم أنتي إنما كنت أمزح وحسب :

— تحت شجرة قريبة من جامعة المستنصرية وجدته ، قال لي إن
غسان عذب أمه اليوم ، ثم انقضى الديناصور بعد ذلك لفضبه الشديد
وتحول إلى ديناصورات صغيرة كثيرة ملأت الشارع ، منها الزرقاء ومنها
الصفراء ، بعضها يتكلم الإنكليزية وبعضها الآخر يتكلم الفرنسية والالمانية ،
الم يصادفك واحد منها ؟

ظل غسان صامتاً ، نظرت إلى وجهه فرأيته مزحوم الشفتين ، معقود
الحاجبين ، مضيق العينين ، فماذا يعمى على فهمه ؟ أم تراه عاد يعلم من
جديد بتسديد ثلاثة أهداف مترابطة على حالي الهدف ليحرز اعجاب
الصبيان الكبار إلى الأبد .. لم يد عليه على كل حال أنه هضم
مزحتي ؟ نهل كان يخشى عقاب أمه أذن ؟ ..

ثبل أن نصل البيت توصلت إلى نتيجة : الأنضل أن استعيض عن
السيارة بدراجة ، سوف يضحك الجيران في البداية لكنهم سوف يعتادون
على ذلك كما يعتادون الكذب ، اذا استطعتم أن توفر شيئاً من الراتب
لـ « هوم » الصيف بتسلمه السيارة كلها عطست أو عاطت ، دائماً
محتاج محتاج رغم الراتبيين الطيبين ، مهل سسياتي يوم لا اشعر فيه
بالحاجة ! ... لا اعتقد ، العمر يكاد ينقضي وال حاجات في ازدياد ... كل
هذه المهموم بكلفة والتجهيزات الذرية الى ٤٩ لعام ١٩٨٠ وحده بكلفة ،
ستنطلق الكرة الأرضية يوماً ما ورب العياد ، وبذلك يستطيع سكان
كل نصف ان يروا بيسر طبقات الأرض فيقطع النصف الآخر ... بداعة
... لا حاجة لجيولوجى آنذاك ، كل المواد الخام أمام الاعين ، أغرف
ما شئت من كوز النصف الآخر كما لو تعرف بملعقة ، لن يكون هناك
علاقة يحاسبونك على ما تفعل ... صوت غسان مرة أخرى ، عالياً
واثقاً هذه المرة :

— تحت الأشجار يعيش شناق البطن ، فماذا يفعل الديناصور
هناك ؟ أنت تكتب أذن .

أعوذ بالله ! متى يميز هذا الولد بين الجد والهزل ، وكيف تستطيع
أنهله آخرأ انه لا يجوز الكلام بهذه اللهجة الخشنـة ؟ مع الوالـد
بخاصة ؟ ليس أمامك الا طريقتان : اما الاعتراض بذلك كنت تكتب عليه
فعلاً وهذا الأمر محفوف بالمخاطر ، واما موافـلة المزاـح ليفهم هذا الـبنـيـنـ

ـ كما يـيدـوـ منـ المـزاـحـ . وـاـذـنـ :

— ان كنت لا تصدقني اذهب الى البيت وافتح الدولاب ستجد واحدا من تلك الديناصورات ينتظرك هنالك لينقض وقاحاته ...

ودون أن يدع فترة من الصمت تتسرب الى كلامي انبى غسان قائلا بحبيه وقد دب الحماس فيه كليه :

— وكيف نستطيع ان نفهمه اذ كان لا يتحدث الا بالانكليزية والفرنسية والامانية !

قلت جزعا :

لا تخف ، انه يتكلم العربية ايضا ، واى تكلم !

فنبر غسان مستاء مهتاجا :

— وماذا يستطيع ان يقول لك عنى ؟

وانزلقت الى محاورته دون انتباھ مني :

— انه يعرف كل شيء ، ويستطيع ان يقول كل شيء ، وان كان لا يستطيع ان يفعل اى شيء !

بانت نظرة غاضبة حاذدة جميلة في عيني هذا الابن الغريب وهو يقول :

— طيب . سأتحدث اليه وأرى ماذا يستطيع ان يقوله عنى !

فقلت عند عتبة الباب آملا أن يفهم اخيرا ، وقد بدا صابری بعيبل :

— ولكنه لا يتحدث مع «الوتحين» ، سوف ترى ..

غير أنه أمسك بي من يدي قبل دخول البيت ، وسال والخوف ظاهر على وجهه :

— أهو من الأنس أم من الجن ؟

صيغة سؤاله ذكرتني في الحال بالف ليلة وليلة التي أقرأ له منها . مقاطع — قبل النوم ، ثم انه الخ بسؤال آخر :

— كم الوقت سوف يبقى في بيتنا ؟

تبالك أيها اللعين ، اراك ورطتني في حديث ما اردت به ان يجري هذا المجرى ! هذه هي الخرافات التي تدعوا لها يؤمن ابنك بها الا ، ان قلت له ائن كنت تمزح حسب اعتبارك كاذبا ايد الدهر وانهارت الجسور بينكما ، وان تركته يؤمن بما ماذا كانت النتيجة ؟ .. لا تدري ؟ لنر النتيجة اذن ...

— انه ديناصور فقط ، ليس انساناً وليس جنا ! وهو في البيت ، لا تستطيع طرده ، ولا يستطيع هو ان يخرج منه بنفسه بقائه يعتمد على خلقك .

لسم يسألني غسان ما أعلمك بدخول الديناصور الى البيت ، ما ادراني بافتحامه دولاب الملابس ، لم يهتم من التفاصيل الا بالضروري منها ، وعندما أصبح في المول تلفت حواليه حذرا دون ان يعبأ لامه وكأنه كان يتوقع ان يجد الديناصور جالساً على المقenzaة أمام التليفزيون ، او يقرأ في كتاب تحت مصباح المطالعة في الزاوية ، ولما لم يجد شيئاً جديداً طرأ على البيت ، رمى الى نظرة متهدية سريعة ، ومضى الى غرفة النوم ، فتبعته على مهل وجدته فاتحاً ابواب الدولاب الثلاثة على وسعها يبحث في ارجائه ، وكان الديناصور يتنصب في الخانة العلية برأسه الصغير وذيله الضخم ، كشاهد مني عن قضية منسية ، مدلت يدي بهدوء نحوه كأنني كنت اخشى ان يلتقطها بشucleه الكاسح : وليكتشف غسان كل الحقيقة بنفسه وفي الوقت المناسب ، ولكن هذه الحركة ايسافعلت فعلها في وجه الصغير اذ تدللت شفتها السفلية في الحال وفغرفاه فيما اتسعت عيناه انبهاراً ، يا رب المعمورة هذا هو الديناصور ، انظروا اليه ، التزلته بتبل وخشوع ، وجعلته قائماً أمام وجه غسان الذي لم يكن قد رأى بعد صورة هذا المخلوق في مجلة او كتاب . فتسلى شكله الغريب والوانه الصارخة بصمت ، ومد يديه اليه ناظراً الى نفس الوقت كأنه يسألني ما اذا كان ممكناً الامساك به . ادنوته قليلاً منه فماحاطه بكيفيه متاهياً . ثم قال بعد فترة طويلة من الصمت :

— لماذا لا يتكلم ؟

بصوت خفيض أجبت :

— هل نسيت ؟ انه لا يتحدث مع الوجحين !

اعاده بعد قليل الى يدي بهدوء ، دون ان يرفع نظرته عنه ، وقد تورد وجهه انفعلاً ، ثم وضع ذراعيه وراء ظهره علامة الاستسلام ، منتظراً ما سأفعل او افصح عنه . فارجعه الديناصور الى الدولاب بذات البيبة والخشوع ، اغلقت ابوابه بثانية وحرص . ونظرت الى غسان وكأنى اقول له : « ارأيت ؟ هذا هو الديناصور القدير القادر على كل شيء ! » . وخرجت من الغرفة .

كانت ام غسان تضع لنا العشاء على المائدة في المطبخ ، وفي الوقت الذي راحت القى نظرة على برنامج التليفزيون في الجريدة لارى ما اذا كان فيه ما يستحق المشاهدة .. كان غسان قد انتهى من غسل يديه ، واستبدال ملابسه ، والجلوس الى المائدة ، دون ان ينبعس بحرف

أو يصدر منه صوت . وظل جالسا في مكانه يحدق في الأطباق الفارغة وقد انكسر على نفسه : هذه الحالة عنده أعرفها جدا ، هنالك نكرة استولت عليه تماما ، شكرًا للديناصور الذي جعله هادئا هكذا : أتمهنا تناول العشاء وكان ابنى رضيع الملائكة ، اغتسل ثانية ، ثم صعد إلى غرفته دون كلام محاذرا حتى أن يصدر له دشداشته حفيقا ... كلا ، مثل هذا الهدوء والاتزان لا أريدهما له ، أنت أشعر بالقلق عندما يحاول ابنى أن يكون متعالا بصورة فائقة للعادة ...

تبعته بعد نصف ساعة إلى مجمعه ، يا للعجب ! منكب وراء منضدته على دروسه يحضر فيها رغم أنه يوم خميس ! لم أجده ما أقوله ، نعمت إلى كتابي أمم التلزيزيون .

في الصباح شعرت بباب الغرفة يفتح مرتين ، ثالثا ، لكنني واصلت النوم على عادة يوم الجمعة : ولكن غسان خلافا لعادته لم يجرؤ على ايقاظي لطلب مصروفه اليومي . انتظر ، يا للعجب ، حتى نهضت من الفراش خبادرنى ابن الملائكة بتحية الصباح ، وكان قد أنتهى من فطوره كما يبدو . وأردتى لباس العطلة (الرسمي) المفضل لديه : دشداشة ، سترة ، حذاء الرياضة . وجلس يقرأ في كتاب الحساب الم Kroh لديه ! ماذا حدث لابنى ؟ كل هذا العقل مرة واحدة ؛ أخشى أن يكون الديناصور قد أصابه بلوحة . سالته ملطفا :

— عجبا إنك لم تذهب اليوم للعب كرة القدم ؟
فرفع رأسه عن كتابه المدرسي وقال بصوت هادئ متزن النبرات :
— أريد قراءة دروسى أولا ...
وانزل رأسه ، وطبق يقرأ ثانية ! ...

مر نصف النهار وهو على هذه الحال من الرزانة ورجاحة العقل ، حتى أن أمه أخذت توجه نحوه ونحوى نظرارات متسائلة غلطة وهى تقوم باشغال البيت ، لكانها تسألنى : ماذا جرى له ؟ فكلت أرفع حاجبي جهلا . وهبست لى مرة وقد جاورتني قرب مصباح المطالعة :

— أرأيت ؟ هذه هي نتيجة الشدة التى استعملتها معه أمس ، قلت لك ألف مرة : اللذين لا ينفع !

أربكت أن أحدثها عن مفعول الخرافة والديناصور ، ولكنني كنت أعرف أن النقاش مع امراة لا ينفع ، فهززت رأسى متظاهرًا بالموافقة ، ولم تكن أم غسان تعلم بما دار بيني وبين الولد حتى ذلك الحين ، ولم تعر الأمر اهتماما كبيرا عندما استقرس غسان مني بعد الغداء متزددا ، وقد تعب من كونه قد حافظ على هدوئه كل هذه الفترة الطويلة كما يبدو :

— هل سينتكم الدیناصور شيئاً اذا سألناه الان ؟

كنت طاماً بالجو المادي المريح الذي ران على البيت بسكنٍ غسان
ماردت ان اطيل من اجله ، لذلك اجبت :

— نصف يوم من العقل لا يقنع الدیناصور انك أصبحت عاقلاً حتى
ليتحدث !

تململ غسان في مكتبه وقد سأله من العقل والجلوس في البيت ؟ ذلك
واضح على محياه ، لجأ إلى الحل المنشود :

— انتهيت من اعداد دروسى فهل استطيع الخروج للعب كرة
القدم ؟

فهتفت وقد اشفقت عليه :

— بالطبع يا صديقي ، هياخذ درهماً من جيبي وافعل به ما شئت !
نظرت أمّه نحوى بعد خروجه وقالت بلحة نكدة :
— سينسده دلالك ، ولسوف ترى .

خلال المساء ، وأوائل الليل ، ظل غسان هادئاً يتحرك في البيت
كانه يخشى اصدار ضجة تصل سمع أحد ، يرمي بين الفينة والأخرى نظرة
جادة محابية نحو الدواب الذي يختفي الدیناصور فيه دون أن يقترب
منه . تعيشى ، وتصعد إلى غرفته ، من غير أن يشعر به أحد .

كان من المقرر ان نحتفل في اليوم التالي بعيد ميلاد غسان السابع، اخذت
أم البيت اجازة لها ذلك السبت ، وتركا أمراً دعوة الضيوف لغسان نفسه ،
كنا قد اخبرناها قبل أسبوع تقريباً أنه يستطيع دعوة من يشاء من أصدقائه
في المدرسة على أن يخبرنا بعدهم عند عودته ، وكان من المقرر أن يتلقاًطرون
على بيتنا في الساعة السادسة من مساء ذلك اليوم . انشغلت أم غسان
طيلة ذلك اليوم بتحضير حكمة فخمة طرزتها بالزينة والفاواكه المجنفة
المسكرة ، وأعدت شططائر من لحم البقر ، وأخرجت من القلة
العتيدة التي تخفيها في غرفة المخزن الملحق بالملبخ ذلك الطرشى العالمي
الذى تصنمه أمها الرائعة ، وعلى العموم أعدت نفسى ذلك اليوم لحفل
مهيب نوبت أن اتوجه في الساعة الثامنة مساء بربع زجاجة ويسكى اشتوريتها
لهذا الغرض من أوروز دى باك منذ فترة . من الكبار لمندع أحداً لأن مثل
هذه المناسبات كلفتنا من قبل ما يعادل اطاراً جديداً للسيارة ، وهكذا فقد
حسب لكل شيء في هذا اليوم حسابه ، بل اثنى استطاعت مغادرة الدائرة
قبل ان يحين موعد الخروج الرسمي ، نكنت في احسن مزاج ، وعلى اتم
استعداد للاحتفال المناسبة في ابدع صورة .

مررت على بقالات الاعظمية فاشترىت فاكهة حلوة متنوعة رغم اسعارها التي تجعلها مرأة ربيا ، اخذت قناني احتياط من البيسي والسفن والكراشن ، على العموم تبضعت من كل ما يمكن أن يحتاج اليه للمناسبة دون اهتمام كبير بالميزانية ، ملأت خزان السيارة بالبنزين لأخذ الأولاد والبنات من أصدقاء غسان فيما بعد في نزهة بشارع أبي النواس ، ورحت انكر وانكر خشبة أن أكون قد نسيت شيئاً مما تحتاج أو نريد فقد قررت أن أجعل من هذه المناسبة فرحة حقيقة كبيرة .

وصلت البيت في أواخر الظهرة تقريباً وكل شوق ، رغم التعب ، لرؤيه غسان . لسوف أغمره بالقلبات اذا كان قد عاد من المدرسة ، أقدم له الديناصور وأعترف بحقيقة خرافنة الأمين ، حسن أن نؤمن بالخرافنة على أن نعرف فيما بعد أنها خرافنة ، حسن أن نؤمن بشيء على العموم على أن لا يمنعنا ذلك من الاليمان وأشياء أخرى ، لا يصح أن أتركه على خوفه من تلك اللعبة ، فالخوف لن يدفعه يعبر عن ذاته بصورة طبيعية سيظل يتظاهر بالهدوء والعقل ، حتى ينفجر يوماً .

كانت الصالة هادئة ، استقبلتني أم غسان بفتور ، بوجهه لا أثر لحبور فيه ، تناولت الأكياس مني بترابخ دون حراس ... ماذا حدث ؟ كانت توجه إلى نظرة طويلة لائمة ، معنفة ، لكانى ارتكتب هنوة معيبة او جرما ما ... ماذا حدث ؟ أخذت ما استطاعت من الحاجيات من يدي ومضت بها إلى المطبخ دون أن تسعفني بكلمة ، عادت إلى وفي عينيها نفس تلك النظرية اللائمة ..

— لا تقولين ماذا حدث آخر؟

بصوت فاتر أجابت :

— غسان لم يدع أحداً من أصدقائه ولا يريد الاحتفال بعيد ميلاده .. لم أكن أعتقد أن مخلوق صغير كل هذا التأثير على مخلوق أكبر ، سالت مندهشاً خائفاً :

— لماذا؟

طلت نظرتها لائمة ، مربرة ، خائبة . وردت بتهكم :

— أسأل الديناصور !

سلمتها بقية الأكياس وال الحاجيات وانا أشعر بتعزق عاطفى ينخرق الى علاقتي بابنى ، استفسرت :

— ماذا أسلأه؟

فأنبرت شفاتها عن ابتسامة لا روح فيها ، واعقبت بذات النبرة المتهكمة :

— امساله على الاقل ، لماذا انقرضت ؟

بدأت طريقتها في الحديث والغازها تثير اعصابي . ففككت عقدة الرباط عن رقبتي ، وقتلت غاضبها :

— مفهوم لماذا انقرض ؟ لأن عقله لم يستوعب المتغيرات الجديدة التي طرأت على الدنيا ، لأن ضخامة جسمه لم تتناسب وصغر عقله . ولكن ، لماذا حديث فجعل غسان يتصرف هكذا ؟

— لقد اكتشفت كذبتك ، والا لم المدارس والافلام الكرتون والمجلات وكل الهواء الذي يتنفسه ، ما كان عليك أن تستهين بعقله الصغير هكذا . هتفت خليبا :

— أين هو ؟

أجبت أمه مسبلة أجهانها ، وهي تشير الى الطابق الثاني :
— في غرفته .

ولكنني أردت لذهنه أن يتسع في احساسه الأشياء والمعانى ، أردت له الخير على العالم ! يجب أن يفهم هذه الحقيقة ، سوف أحمل ، الديناصور اليه ، واتكلم مع غسان ، انه هديته وإن كان يخانها مضيت الى غرفة النوم قاصدا الدواب ، تعرّفت في طريقى بحاشية السجادة ، تداركت أمرى وتجنبت الوقوع ، وجريت راكضا الى الدواب ...

فتحت بابه .. كانت الملاجة تصعقنى !

كان الديناصور بلا رأس !

تصورته في تلك اللحظة بالذات ديناصورا حقيقيا من لحم ودم ، يختلط وينتقض ، مما سبب لي رعبا غير مفهوم !

مررت فتره لم اع طولها حتى استطعت ان امد يدي ببطء ، فاتناول جسده الفخم القوى المكين وقد أصبح خواص ، ثم مددت يدي الآخرى وتناولت الراس الصغير المقطوع ، الذى لم يكن يناسب ابدا حجمه الكبير حتى كانت زوجتى تقف عند باب الغرفة تنظر الى بحيراد ولا ببالة ، قالت ببرود :

— لم اتبه له يأخذ سكين المطبخ الا بعد ان كان قد نفصل الراس عن الجسم ...

فهززت رأسى بأسى قاتلا :

— ولكنه ليس الا أمس كان يخانه كل الخوف !

تعلقت زوجتى دهشى ، وبذات البرود :

— بيد أنه اكتشف اليوم حقائقه في النهاية !

يوكيميشيمـا

وأحلام الوجه العذيم

د. محمد حافظ دباب

اكتشاف أعمال روائية لبلد آخر ، سالة مثيرة للمتهمين عندنا بشئون الأدب والنقد ، خاصة عندما يكون هذا البلد هو اليابان ، والروائي هو يوكيميشيمـا^(١) .

وميشيمـا يتخذ موقعًا متخصصاً في خارطة الكتابة اليابانية خاصة ، والعالمية بعمادة ، من خلال انتبارين : أولاهما ، كونه انظم في صف النضال ضد سطوة النمط الثقافي الأمريكي في بلده ، وثانيهما ، محاولاته الدائبة والمتعددة التي تعكس هذا الموقف . فقد كان شاعراً ومسيناً وروائياً ومثلاً ومخرجاً سينمائياً وكاتباً مسرحياً ، وبطلًا من أبطال المصارعة ورفع الأثقال والمبارزة ، وقائدًا لجماعة الجيش الإمبراطوري ، وذوقة نهاماً لنبيذ « السلاكي » الشهير^١ .

ولد في طوكيو عام ١٩٢٥ لأحدى عائلات الساموراي ، وأطلق عليه اسم كيمي تيك هيراواكا K. T. Hirawaka ، بعد استشارة المجنين ودفع الرسم المقرر مكعادة الأسر الاستقراطية ، ثم التحق بجامعة طوكيو الإمبراطورية لدراسة القانون ، وعمل فترة بعد تخرجه عام ١٩٤٦ ، غير أنه ترك العمل ، وغير اسمه إلى يوكيميشيمـا Y. Mishima ، وقرر أن يكرس نفسه نهائياً من أجل خدمة العرش الإمبراطوري ، والعودة إلى يابان الساموراي الاقطاعية العسكرية التقديمة .

له ثمان روايات ، وخمسة أعمال مسرحية استلهم فيها تكتيك الدراما اليابانية الكلاسيكية التي يطلق عليها «مسرح نو» (No plays) (٢) ، وكتاب في أدب الرحلات ، وعشرمجموعات قصصية ، وعدد موفور من المقالات ، وفيلم كتبه واخرجه للسينما اليابانية بعنوان «الوطنية» Patriotism عن انتفاضة عام ١٩٣٦ ، وقام فيه بتمثيل دور الضابط الشاب الذي انتحر على طريقة الهراكيري ، وهي نفس الطريقة التي أنهى بها حياته .

Confessions of a mask ومن اهم رواياته «اعترافات قناع» The thirst for love عام ١٩٤٩ ، و «العطش للحب» Forbidden pleasure عام ١٩٥٢ و «صوت الذلة المحرمة» The sound of waves عام ١٩٥٤ ، و «عبد المبني الذهبي» The temple of the golden pavilion عام ١٩٥٦ ، ثم آخر اعماله The sea of fertility التي اكملاها يوم انتحاره وهي رباعية «بحر الخصوبة» وفي عام ١٩٦٨ ، كن من اكبر المرشحين للفوز بجائزة نobel للأدب ، لولا ان اختطفتها زميله الروائي ياسونارى كاواباتا Y. Kawabata (٣) .

وما يميز اعماله الروائية ، ملاحظات قد ينوه عنها بما يلى :

١ - الاستفراغ في الذاتية لدرجة تضحي معها كتاباته الروائية اشبه بالاعتراف ، مع استعارة موقف المراقب ، حيث يتحول الآخرون إلى مجرد ظواهر انتروبولوجية دخلية على النسق القبلي لبطله .

٢ - ارتفاع نبرة التحليل النفسي عالية ، نتيجة تأثره بمدرسة التحليل النفسي الفرنسي ، وهو ما يتضح في فقدان اغلب شخصوصه الروائية للتوازن الاجتماعي واندفاعها الى البحث عن توازنات سيكولوجية معدلة .

٣ - استخدام صيغة وحيدة هي صيغة المتكلم الفرد ، حيث تجرى اعماله الروائية بأسيرها على لسان البطل ، رغم ما يتخللها من حوارات تحل محل التأملات الذاتية التي لا تغيب بشكل كامل من سياق هذه الاعمال ، فتائى محزة ، تشير الى لحظة لابد من استرجاعها ، بهدف استكمال دلالات الموقف الحدثى .

٤ - طفيان نمط الشخصية المرضية Psychopathic ، والتركيز بشكل مبالغ على نواصها ، وبالذات الانحساس بالعنفانة واللاماتحة ، لدرجة تضحي معها اعماله تمايزين نظرية لحالات نفسية .

٥ - تداخل موتيفات الأشكال الفنية اليابانية التراثية مع المعطيات المعاصرة لجنس الرواية الحديثة .

هذه الملاحظات التي حاولنا رسمها بسرعة ، توسيغ لنا اكتشاف ملمح الانطباعية في كل نتاج يعيشها الروائي . انه يعرض ما يراه في لحظة معينة وفي مزاج مخصوص . ويقدم قضائيا فردية تحمل احساسا عاطفيا غنيا بالوطن والترااث ، وبفقرة حادة ربما كانت من تأثير الموجة السينولوجية . قد تنسى أحيانا بعض المفهوم ، لكنها غالبا تمتلك قصدها في البوح ، وقد تستخدم اسلوبا لفويا حسيا ، لكنها توحى في النهاية بمعاطفية بطيئة . ان اعماله تهتم أساسا باللحظة الآتية .. اللحظة الهاوية ، وهي لهذا قد لا تهتم ببناء جبكة قدر ما تستهدف التأثير المطلوب ، اذ : .. لا يكاد بهم من وجهة نظرى — ما اذا كان التكثيك صادقا أم لا . لقد خدمنى اذ صار جسرا ادفع نوقة روایاتى ، وما ان أنجح في اجتياز الجسر ، لا يمكننى بعدها ان ينسفه النقد او ترتفع أشلاؤه الى عنان السماء»(٤) .

ان الرواية عند ييشيمى هي اكتشاف على الواقع وافتراض عنه في آن : يأتي اكتشافها من طموحها لنجد الواقع الياباني عبر استعادة علاقاته ، ويجيء افتراضها وليد معاناة فكرية تتفق عند حد الاستعادة وتعاند التقدم .

في « اعترافات ققاع » يستعاد سقوط العسكرية اليابانية عبر الجيشان الجنسي عند سونوكو البطل ولا تتحقق ، حيث بين زهارة وسقوط العسكرية ، وجيشان ولا تحقق سونوكو ، تقع مسافة التفاصيل . ان ييشيمى يلفع المساحة الوجودية في قلب وطنه وفي نفس بطله مما . يقول على لسان الطبيب الذى يعالج سونوكو : « .. وازن ، فبعد ذلك هناك علم أسباب الأمراض — الاتيولوجيا ، ديدان الأسيبيولوجستوما وهى سبب شائع ، وهذه على الأرجح هى حالة الصبي .. لكن قبل ذلك هناك التلوث الذاتى»(٥) . هذا التلوث ليس فقط قاصرًا على الأفراد . انه قد يصيب الاوطان كذلك . ان شذوذ سونوكو هو في انصافاته عن الطبيعة ، وافتراض الوطن في انتقامته عن الذات واعتماد الآخر .

وفي « العطش للحب » تلح البطلة في طلب السعادة : « الرطوبة الوحيدة التي ترف على حرارة الجسد»(٦) ، تبحث عنها حتى مع جندى أمريكي فلا تلقاها .. نوجوه السمين ، وضاحكته الجامدة ، وعروقه الناضرة لا يعني لديها انفراج الدائرة ، بل استكمالها . انه ليس الخلاص من الاختناق ، بل المواتر بها . انه استكمال الدائرة .

وفي « صوت الأرواح » يدور النص حول مستويين : مستوى الحكاية او الاسطورة ، ومستوى الواقع . الاول هو حكاية الانسان في عزلته ، والثانى هو افتراضه في وطنه . ويدور النص حول التوحد بينهما ، لكن

صدى نشيده يتشتت في طي البحر »، فيغلق قبوه ويختفي . ثمة انفراج وحيد يتركه ميشيميا : هو توق صبور ، ووئيد ، للانهاء من سرداد الضياع ، والخروج منه الى حياة بديلة ، اذ « ليست بي رغبة في الخروج على سطح الجزيرة ، فها هي مراكب الغرباء تقترب .. هل تعلمون لم هربت اذا الى القبو ؟»(٨)

وفي «البعد البني الذهبي» يظل القدس حائرا بين تعاليم الشنتو وما يراه خارج المعبد .. «لم يعد هناك مؤمنون حقيقيون » .. هكذا يتسائل ، ويخيل اليه أن الأمر في حاجة الى مزيد من حضهم على اتباع التعاليم ، فيمرع الى المعبد ، ويلتقى (شعبه) ويقف بينهم متواعا ، ويتهجد صوته من الوعيد ، لكنه رويدا يفقد حدته وحرارته ، ويعود الى تساؤله في النهاية : «لماذا لم يعد هناك مؤمنون حقيقيون ؟ .. ان القدس هنا هو بديل الروائي Alter-ego الذي اختلطت عليه الأمور .. فنّي واحدة من تطlicاته ، يقول على لسان بطله : «ها هي الخطوط الأولى لهذه الحياة المتنافرة تترسم ، ولا يدرى أحد كيف تصير في الغد القريب او البعيد ولا ماذا ينتظر أصحابها من حظوظ ومقادير»(٩)

وتعالج رباعية «بحر الشخصية» مشكلة المجتمع الياباني من خلال قصة اجيال اربعة لعائلة بكل تفاصيلها المأساوية وانكماراتها الداخلية . هنا يعيد ميشيميا تضمين الماضي وصياغته . الابطال يختلفون عن سابقيهم . انهم حلم الآتي يتلبسا اطار الماضي . انهم القادم في رؤية الكاتب لمساضيه القرير أيام يابان الاقطاع والساموراي والشوجن ، وكلها مؤشرات ليست حيادية .. فهي تتف بعيدة عن توترات الولادة ، وتلوى تدريتها على التجدد . الابقاء الوحيد الذي تحاوله هذه الرباعية هي محاولتها الاقتراب من الزمن الياباني ، لكنها بدل ان تأخذ الحاضر الى المستقبل ، تعيده الى قراراة الماضي .

نختلف مع ميشيميا هنا وهناك ، لكن رؤية مشتركة له تبقى مائلة في التفاصيل ، وتسمح لنا بالكتشاف منطلق يمكن من خلاله محاورة أعماله ، هي رفضه لسيطرة الآخر الامريكي . قد تتبدى مضمونه في أحيان ، لكنها دائمًا توحى بنفسها .. في توزع الشخصية اليابانية بين الحنين للماضي ومكابدة توترات الحاضر .. في التناقض الحضاري نتيجة الاستفراغ في تمثيل الآخر الامريكي .. وفي فقدان التحقق حتى في أحضائه .. وتلك (حكاية) لابد من ايرادها هنا لؤلئننا مزيدا من استيضاح رؤية ميشيميا .

* زواج حضاري :

تلقرون طوال ، استطاعت اليابان في عزلتها عن العالم ان تحافظ بمتقالدها . فالعرش مقدس ، قام يوم فنق الله السماوات عن الأرض .

والامبراطور هو سليل الشمس ، يسمى ويتصدر كل رعاياه بحكم الوهبيه وقداسته . واليابان تتمتع برعليه خاصه من قبل الالله ، ورسالتها مكرسه لضم العالم تحت سقف « الهاكوايش » الواحد كى تناح لسائر البشر التمتع بحكم الامبراطور .

عبر هذه العزلة ، وبهذه العتقة ، ازداد الشعور القومى نسجاً وعتقة ، حتى أن الديانة المسيحية ظلت سنين عدداً تحاول أن تجد لها مكاناً بين شعبها . وخلال هذه الفترة ، استطاعت الاسترقاطية اليابانية المرتبطة بالعرش ثبيت حكمها ، فأنشأت نظاماً طبقاً جائلاً احتل فرمان الساموراي *Samurai* وتجار الشوجون *Shoguns* فيه أعلى مرتبه .

ويكتفى للدلالة على هذه العزلة ، أنه وفي عام ١٦٢٢ ، حين أحسست بنية أسبانيا لغزوها ، أن قامت بابعاد المواطنين الأسبان عن أرضها وقضت على المسيحيين من سكانها ، ومنعت أى مواطن من السفر للخارج ، وأغلقت أبوابها في وجه الغرب مائتي سنة تزيد عقدين .

ويهل القرن التاسع عشر . يحمل أخطاراً لم تكن في الحسبان : تهددها هولندا بضرورة فتح أسوارها للتجارة معها ، وبؤدي ضم كاليفورنيا للولايات المتحدة إلى افتتاح شهية اليانكي الأميركي على الضفة الأخرى من المحيط . ويكون الطعم حين يحمل القبطان الأميركي بيري *Perry* هداياً أمريكية إلى الامبراطور عام ١٨٥٣ ، من بينها جهاز تلغراف ، ونموذج قاطرة . وينجح الفخ ، وتقرب اليابان : بدلاً من الاصطدام يكون التلاق *Acculturation* .. لتعلم اذا أسرار هذه التكنولوجيا ليتمكنها بعد ذلك من تتفوق عليها . ويدأ عصر الاحياء الياباني ، ويستولى الامبراطور *Miji* على السلطة من أيدي الاقطاعيين والشوجون عام ١٨٦٨ ، وينقل العاصمة من كيوتو الى طوكيو لتصبح فيما بعد اكبر مدينة في العالم ، ويشكل أول برلين ، ويصدر « مرسوم القسم » الذي ينص في أحد مواده على انه يستطيع المعرفة من كل صنع من اصناف العالم كى يزداد بذلك أساس الدولة الامبراطورية العصرية قوة ، وينصب رجال هذه الفترة انفسهم لاذاء المهمة بحكمة وصبر يابانيين ، وتنشا جماعات « الزنجا كوشما » *Ringa Kosha* من جماعات الدارسين الذين سافروا إلى الغرب وأتقنوا علوم الطب والنبات والفلك والجغرافيا ، ويتوارى خبراء أوروبا في مجالات التربية والاقتصاد ، وت تكون قوة بحرية ضاربة . ويتبدأ الاشكال التراثية في الأدب الياباني رحلة التغير وفقاً لتأثيرات التكيف المطبوب والانتعاش الوطني ، وإنسلات مع نصيحة الامبراطور : « كن طبيعياً ومفضل الصور الواقعية » ، وهو ما يbedo واضحًا في أعمال توزون شيمازاكى *T. Shimasaki* *S. Natsume* ١٨٦٧ - ١٩٤٣) ، وسوزوكى ناتسوم (١٩٢٦ - ١٨٧٢) .

وأوجاى موري O.Mori (١٨٦٢ - ١٩٢٢) . ويمكن بالطبع اضافة أسماء اخرى ، الا ان المهم بالنسبة لهذه المرحلة ان تأثير الطبيعة كان اشد حسما في تطور تقنية الرواية عبرها .

كان الهدف هو « اورية » اليابان Europeanization تمهدًا « لتبين » اوريا . لكن خيوط (ال اللعبة) نقلت خيوطها من الاصابع . . يبدأ عقص الشعر على الطريقة الاوربية ؛ وارتداء الكيمونو فوق البنطلون ، او شق فراك السهرة الى نصفين . وتحل المظلة الغربية محل نظيرتها اليابانية المزركشة ، وتظهر الاعلانات في الشوارع تدعو الشعب الى تناول لحم البقر المحرم تقوية للأبدان ، وتنشر ملخص بيسبيول الامريكية ، ويترنم اطفال اليابان باشودة « كرة الحضارة » توضع مزايا الحضارة الغربية ، حيث كان على الطفل ان يعد قفزات الكرة بسرد أسماء عشر مبتكرات اوربية كان من المعتقد أنها شديدة الجداره بالاقتباس ، كمصاحف الفاز ، والالة البخارية(١) .

وهكذا استطاعت التكنولوجيا الغربية ان تسكن الوجدان الياباني ، رغم محاولات التقليل الدائنة من هذا التهوّس التي قامت جماعة التقليديين على أساس من تعاليم ديانة « الشنتو » Shintu القومية .

ورويدا ، يسقط جانب من القناع في ضجيج الزيف والاصالة ، وينسكب معه ميكانيزم الشعور القومي في حماة المغلوب ، حيث لم يكن مانتششه اليابان مجتمعها يستند توته من خصوصيتها ، قدر ما كان تمثلا لصنعة بدت – في غيبة او تفسيب وجдан يلجم آثار هذه الصنعة – امشاجا فولكلورية وطعمها نئنة .

وتزداد الاعراض العسكرية اليابانية تخبة ، وتبلغ المطامح اوجهها ، ويظهر في الانق حلم السيطرة على القارة الآسيوية تحت شعار تحقيق الرخاء او « الماكوايش » .

كان الحلم في حالة تحقيقه يرمي الى وضع يد اليابان على كاوتشوك ماليزيا ، ويتحول الهند ، وارز الفلبين ، اضافة الى المنشآت البريطانية في هونج كونج وسنغافورة . ويشعر اليانكي الامريكي ان الشريك الآسيوي بحاجة الى « علقة ساخنة » ، فيسقط قبليتين ذريتين على هيروشيمما ونجازاكي ل تستسلم اليابان .

ويتغير التكبير : بدلا من الاصدام مع آسيا او الغرب يكون التمثيل ويعود أقوى مما كان ، معتمدا على امتصاص كل ما لدى العامل الياباني

من قدرة على العمل الدائب ، وكل ما لدى الغرب من علم وتقنيات . وبهذا المزاج من القدرة البشرية والقوة الآلية ، ورغم تحطم كل المؤسسات الصناعية ، استطاعت شركات خمس كبرى بعد ابتلاعها الشركات الصغرى ان تفجر قبالتها التكنولوجية ، لتصبح اليابان الدولة الأولى المصدرة في العالم ، وتورطت بكل بلد ما اشتهر بصناعته ، فتبعد لسويسرا الساعات ، والجعة لالمانيا ، والاحذية ليطاليا ، ولبريطانيا منسوجات » التويد » .

* أزمة المثقفين :

في إطار هذه الوضعية ، نمت في الأدب الياباني اتجاهات تعبيرية تتصف بالانتقائية ، وتمثل إشكالاً منهارة من الرومانسية ذات الطابع الميلودرامي والعاطفى الفارط ، مقابل اتجاه آخر أطلق عليه أصحابه من « جماعة الانحطاط » اسم « الخراب الجميل » . وحرض آخرون — بينهم ميشيميا — على أن يستدروا الهمم من « الأعماق السحرية » ، وأن يحيطوا اليابان القديمة بهالة من « المجال الشعري » ، فتفقدوا ببطولة الساموراي والشوجن واللين ، مقابل اللون البؤس وصنوف المسرح الذى نرضته غربنة اليابان Westernization

وعلى أساس من معارضة هذه الاتجاهات ، نمت الحركة الاشتراكية التي استطاعت منذ الثلاثينيات أن تحدث انفراجاً ، وإن تصيب مزيداً من الانتشار والتنجاح في صفوف المثقفين ، رغم محاولات السلطات الادافية لازالتها يعنف وتسوء بحجة تصفية « الأفكار الهدامة » . وارتقت اصوات تحمل بشرائها وانتسابها ، منها الروائية المناضلة فوكيموها هياتشي F. Hayashi (١٩٠٤ - ١٩٥١) ، وزميلتها ايشيوهيجوشى I. Higuchi (١٨٧٢ - ١٩٣٦) ، من قدموا أعمالاً روائية تحقق الجمال والسياسي بمعاً ، وترتبط التقدم بالإبداع بالتقدم ، والإبداع وكليهما بقدرة الإنسان الياباني على التجاوز ، وعلى اطلاق فرائشات مخلته وطبور غضبه . بل ان كاتباً ثرياً هو أريشيميا K. Arishima لم يكف بنشر أعماله ، بل وزع مزرعته التي ورثها على مستأجرية .

يقول عن هذه الفترة الناقد الياباني كترو ناكاجيما K. Nakajima « كانت الفترة بين الحربين تزخر بكتاب موهوبين ، ولكن من الصعب تحديد الخصائص المميزة لهذه الفترة التي اتسمت بالصراع والشقاق . وقد تلقت نزعة التجديد التي عكست التأثيرات الغربية بكل من اتجاه القومية النامية والحركة الماركسية الأدبية . وقد وقع معظم الكتاب نهب ازمات وذبذبات شخصية حادة ، كانوا أحراراً يعيشون الحرية الفردية ،

ولكن النزعة القومية والحرية التي كانت سائدة حينذاك ادت بالكثيرين منهم الى الضلال والحرارة .. ولم يكن الشيوعيون هم وحدهم الذين وجدوا انفسهم نسلاً خارجة على القانون ، بل كذلك انهم آخرون . بأنهم أصحاب أفكار هدامة ، واضطرب كثير من الأساتذة المخلصين ذوى الحساسية ان يستقبلوا ، وحوكم بعضهم بارتكاب (جرائم فكرية) . أما الكتاب والنقاد الذين لم يرضوا بالاذعان والرضوخ للفظام القائم ، فكان عليهم أن يختاروا الاعتقال او يظلوا صامتين ، وفي ياسهم ، يتحولون الى العدمية والتفسخ والانحطاط . وقد تظاهر بعض الكتاب باللودة مع القوميين ، ومع ذلك استمروا يشجعون نزعة انسانية جديدة واخلاقية ، اذ ان المقاومة الايجابية للمذهب العربي كانت أمراً يداً مستحيلاً . ومتى ذكرى هذه التجربة ماثلة في ذهن كل كاتب ناضج ، وهذا عامل هام اذا أراد المرء ان بهم التيار التحتي للقلق البادي في الآداب اليابانية المعاصرة ، وقد كان الكتاب اقل خوفاً من الحرب نفسها منهم من القمع السياسي الذي تجره وراءها . ورغم ان الصورة تغيرت ، الا ان هذا الخوف ما زال سائداً بين المثقفين (١) .

* هاراكيري :

لم يكن في الحسبان قط أن ينسحب ما جلبته اليابان من الغرب على ملامح الانسان الياباني » وبالذات اجياله الجديدة ، لتخلق فيه ثقافة هامشية ، وتقاليد مغايرة تماماً لأصلالة الاعراف اليابانية ، فيتوى اذابة انماطها وتخفيف اكسيرها .

ما بقي من ملامح الوجه القديم يبدأ في عزف مارش الغروب . يختفي عبر دخان الآلة وفي ضجيجها مكسوف الفخرين . يحاصره محاصرة تامة محبوبة .. فيتحول مسرح الكابوكي الشهير الى متحف (١١) ، وتقاليد الجيش العريقة الى مركز للفنون ، يحتفظ به اليابانيون ليفرجوا عليه السواح ويدققون جرعات من خمر قديمة . ويظهر « الهيبى السمين » Round hippy الذي اخترط فيه العرق الامريكي بالدم الياباني ، وامثلات بطنه باطعمة الغرب من خبز وحليب وزبد ، بجانب طبق الارز والسمك المفضل . وينتشر التايلون ، وجنرال اليكتريك » ، وزبائن السايكياتريست ، واجهة التكيف ، والطقوس الدينية السرية ، وحمامات العلیب ، واقرائص الـ I.S.D ، وملعب البيسبول ، ليزداد الضياع ، فالانسحاق ، فالغرابة في الوطن . وينظر جيل الستينيات ويتلفت حوله : تخمة الآلة .. الافئية العملاقة .. المدن المعلقة .. القطارات عبر الجزر وتحت المحيط .. النفايات الصناعية تسنم الشواطئ ، وتلوث الماء ، وتقتل الاسماك . هذا المهزال الحضاري

المدع يحيى وسط تكنولوجيا بهرتة .. كابوس .. لفظ من الوان بالهزة الضوء في انسان العين اليابانية . ف تكون ردة فعل البعض الى يابان الشوجن والساموراي والقطعاع .

عبر هذا الخط يبدأ ميشيميا كتاباته : يستهض مافيات قضاء على الترهل الذي استبدل بأشالة القلب الياباني قبل أن يتوقف النبض فيه . الحلم بجوار هذا المختنق الحاضر يرقص في وجه الشمس بحثا عن شيء ما في دفاتر المياه ضاء . المهمة تبدو - لوهلتها الاولى - ذات جاذبية خاطفة ولامعة ، حين يكون الهدف هو النضال ضد غزو حضاري يقترب من افناء جذور شعبه وطمس وجوده . وبقدر ما تتتخذ هذه المهمة شكل الحفاظ على الاصالة ، بقدر ما يكون البديل مخيلا للأمل ، حين يضحي رجاء العودة لديه الى يابان الشوجن والساموراي والقطعاع ، ويكون التصور هو أن التكنولوجيا الغربية وليس العلاقة الانتاجية الاحتقارية المرتبطة بالامبرالية هي سبب العلة ومكمن الداء .

لماذا لم يغز ميشيميا لهو طفل بشدي امه المقتولة في نجازاكى ؟
لماذا تخاذل فلم يشارك عصبة الاشتراكيين اليابانيين الاحتجاج ضد الغزو الامريكي للفيتNam ؟
لماذا التورية في كتاباته والاغرار في الذاتية ؛ فيما القضية واضحة والجماعة كلها مستتبة ؟

ان ميشيميا يتمتع بحساسية ثورية مضادة .. انه بروفة الثوري الناقصة حين يصرى التغيير عنده نوكولا وليس تقدما .

من اجل تحقيق حلمه ، سعى ميشيميا الى تكوين جيش خاص من الشباب لم يتجاوز عددهم المائة . ومنهم على المصارعة وأساليب القتال ، وصم لهم ملابس خاصة ، وكان بعدهم ليكونوا نواة الجيش الامبراطوري ، الذي لا بد في راييه أن يوجد ، وأن يقوده الامبراطور ليعيد للیابان عصرها (الذهبي) أيام الساموراي . لكن وطأة المؤسسة تعصف بحلم الفرد ، وتغيم على تباشير الحلم . فعلى صباح يوم 11 ديسمبر ۱۹۷۰، ذكرى مرور مائة عام على صدور القرار الخاص بتنديس ارواح من يموتون في سبيل الامبراطور ، يلتقي ميشيميا أربعة من افراد جيشه ، ويهاجم معهم قصر قيادة القوات اليابانية على تلال ايشيجايا قرب طوكيو . وهناك في غرفة القائد يرaku على الأرض هائلا بحياة الامبراطورية ، ثم يجلس على كرسى قريب . يتحسس أمعاءه من الناحية اليسرى . يرفع سيفا معه ليغده فجأة في بطنه . يمد زنداه وسلامة تحت راسه يخرج واحد من أتباعه بلطة يهوى بها في ضربة واحدة على العنق تنقض الرأس

وتتدرج . ينسelt النبض من العروق لتختفي من بؤؤ العينين كل ما أحبه
يبيشيمها في اليابان وتنطبق عليها الرموز : زهور الباكيانا طافية فوق
الغدران .. قمة جبل سوميرو .. أصوات الطيور الكورية في رحلة
الشتاء .. فرسان الساموراي يسقون خيولهم من بحيرة شيجا أيام العز
القديم .. صفحات السوتراس المنسنة .. صبايا الجيشا .. حاتات
الساكي .. أغصان الصنوبر ..

وصية ميشيمها أن يحرق الجد بعد الموت .. أن تمتزج بالشاهد
الشهادة . يجري تنفيذ الوصية ، وتذروه الريح فوق بطن الأرض التي
أحبها بلاوعي . منها أتى ، داخل سيلول جلدها القديم عاش ، وبسيفها
القطاعي انتحر ، حين أدرك أنه مات قبل ذلك من قرون ، وأنه تطلع إلى
ماض لن يجيء ، وركض وراء رؤى راحلة ولت ، وعصر ذايل ، ومنتزع
قديم .

* الاحوالات :

(١) ترجمة اسامي المزولي مؤخراً راوية « اعترافات قناع » . وقد اعتمدت الترجمة
على النص الانجليزي الذي قدمته ميريديث وبذربي عام ١٩٦٠ ، وهو ما كان يجب أن يشير
إليه المترجم . انظر :

يوكوميشيمها : اعترافات قناع ، ترجمة اسامي المزولي ، دار التنبور للطباعة
والنشر ، بيروت ، ١٩٨٣

(٢) في تراث الدراما اليابانية ، وهو تراث قديم وعميد ، تمثل مسرحيات نو
شكل الدراما الكلاسيكية . وقد قامت وبذربي بترجمة خمس من هذه الاعمال التي قدمها
ميشيمها إلى الانجليزية ، انظر :

Mishima, Y. : Five modern no plays, trans. to English by
M. Weatherby' Lowe and Brydone printers, Ltd., London, 1961.

(٣) بعد ياسوناري كاكابانا Y. Kawabata (١٨٩٩ - ١٩٧١) من أبرز الروائيين
اليابانيين المعاصرين . عمل رئيساً لنادي القلم الياباني ، وعضووا بالاكاديمية اليابانية .
نال جائزة نوبل للآداب عام ١٩٦٨ بسبب معارضة الكتاب « البروليتاريين » في بلده . مات
متضرراً .

(٤) Dudley' D. R. and D. M. Lang (eds.) Oriental literature,
The Penguin companion to literature, Penguin books, Baltimore—
Maryland, 1981, p. 311.

(٥) Mishima, Y. : Confessions of a mask, Peter Owen, London, 1964,
p. 92.

- (6) Mishima, Y. : The thirst for love, trans. by D. Keene, Peter Owen, London, 1954, p. 164.
- (7) Mishima, Y. : The sound of waves, trans. by D. Keene, Peter Owen, London, 1958, p. 277.
- (8) Mishima, Y. : The temple of the golden pavilion, trans. by I. Morris, Peter Owen, London, 1957, p. 301.
- (9) Marushkin, B. I. : History and politics, Progress publishers, Moscow, 1975, p. 207.
- (10) Keene, A. J. : Anthology of Japanese literature, Penguin classics, 2 nd. ed., London, 1980, p. 211.

(11) ظهرت مسرحيات الكابوكي لأول مرة في اليابان خلال القرن السابع عشر . والكلمة (كابوكي) تتألف من ثلاثة مقاطع هي « كا » وتعني الغناء ، و « بو » وتعني الرقص ، و « كي » وتعنى التمثيل . ولذا كانت مسرحيات الكابوكي عبارة عن مشاهد فنية تمثيلية راقصة ، شأن معظم المسرحيات الآسيوية . وبخلال العزلة اليابانية ، كانت هذه المسرحيات هي الشكل الفنى الوحيد الموجود بها ، حتى دخلتها المؤثرات الغربية .

انظر : Ibid., p. 407.



فِرَادَةُ فِي الْوَلَهِ الْقُرْنَفُلِ

محمد رضا فريد

وجهك ياحبيتي
يجر فني في رحلة خصيبة عبر مداين القرنفل
يزحف ... يمتطي جياد قبلي
تهرع كل السوسنات تدفع الرحيق ،
تنشب المعارك ،
الصراخ كان نزفاً يشعل السكينة المتينة ،
القلب يحاول الخلام ،
تسقط الموانع ... الداخل ... الخارج ،
القلب يعانق الغزا ،

مهديا رتاج عشقى ،
فاضحا سر انحسارى

يزحف ،

ها هو القرنفل الوضىء يعتل عرش الزهور ،
ينشر الكحل ... البخور ... أغنيات الموج ... قبلات المطر
مقتلها معلم البهو وأبجدية الكتابة
مفترضها رحيم رباث الدور المسوستات
يلمع في عينى ... انشنى
يسقط لي كبيه
يغرسنى في مدن القرنفل الوريفة
حزمة ضوء ... شرفة عشق ... نبعا
ندخل في الاسر القرنفلي ... نكتوى

حبيتى

ها إنذا أرسم وجهك القرنفلى فوق الواجهات ... الحالات ...
بين مرأتى وبينى ،
تاركاً عهد العشيرة ... الدبار ،
صادحات فليس قربى ،
نازحا اليك يا حبيتى

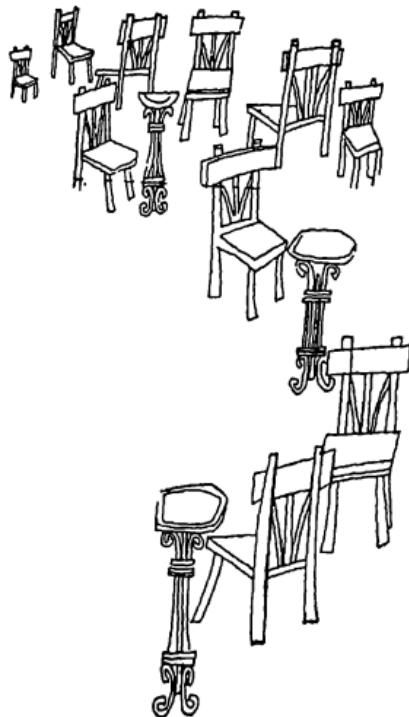
حبيتى

يوقننى الشوك بأعتابك ،
أبرز التراخيص ... رحيم عرشك ... الانتمال ... الأوجاع ،
تشخذ الورود ... الشط حولى ،
ارسل الأشواق ،
تصهر المطارق ... الحصون ،
تنفتح المالك القصور ،
تدخل الوفود ،
تحمل الرجال والياقوت عقدا للقرنفل الوضىء ،
أنمنع الأمان في الطواف ... في المثلول ،
ثسمرى يمنع الفناء في القرنفل ،
الأطفال ترسم القرنفل ،
العذارى تلبس القرنفل

حبيتى

وجهك يا
مدائن القرنفل الأسنى الى نفسي .

لابورصا نوفا



سعید الكھراوی

كان ابى الشیخ قد عمدنى ثلاثة في بحر النیل .. كنت طفلا صغيرا
أعشق النهر والحرارة وجسواتي الاشہب .. شرقت بالطمى وصرخت
منزوعا وانا أغطس في النهر .. صاح بى ابى : احمد يا ابن الناس ،
ماء النیل يرم العظام ، ولا يرى القلوب كمانه ... كان ذلك في زمان
الفیضان شربت الماء بطینه . وعلى جوانب الصدر تكونت جزر أسميتها
(الوطن) .

النیل يأتي من الجنوب حاملا الطحہ وورد النیل وجثث المغضوب
عليهم .. شاهدت في اللیل قمرا مرويا يلوح مختلطًا بدخان ، يركض خلال
السحب الشاحبة ، فوق الأزقة العتيقة .. بعدها حلمت وفي الحلم يکیت
واخذتني حتى في حضنها .. دفعنى ابى املمه فرأیت في ثحوب اللیل
ولمعة النهار الأولى جوادی الاشہب مشيدودا الى ساقية يدور على مدارها
المتر يثير في القلب التراب والاحلام .. حول (رکیة) النار حكت لى جدتي

عن جنية شابة تظهر في كشف القمر على شط النيل تنشط شعرها وتغنى : يا عروسه يا عرييس .. قال لي أحد المارفين : إنها تطلق نفس النداء من الوف السينين .. قلت له : الم تنعم ؟ قال : لم تنعم .. وكان عندما يغيب النهر رجلا يقولون : انه العرييس .. لكنها سرعان ماتتني من جديد .. خفت وهوبيت من عبة الدار إلى باب الحظيرة وجلست أرقب جدتي وهي تحطب بقرن الصفراء ونادتني وحليت في صدرى لبى يفترى وكانت أشعر بدفء اللبن وأسمع وشيشة .. بعد الحصاد أخذتني أبي الشيخ إلى المولد ووشنمني على صدرى .. حامة وبث معين وزمار لولى الله وأسد يحمل سيفاً وينتظر .. على ذراعى اسمى باسم موطنى .. كان الوشم أخضر .. كورقة القطن وكان يزهو لونه في زمن الربيع ، وكانت أسمع الله الوشم تثر في ساحة المولد أرى نساء ورجالاً وأطفالاً كثيرين وكانتوا يغنوون وعندما يكثرون أشعر انهم تعساء .. في المرأة الصغيرة رأيت على صدغي حمامتين تناهيان للطيران وتنضممان إلى سرب الحمام العائد والذاهب ببطأة المغارب والذي كنت انتظره عند القنطرة الخشبية ولما سالت أخرى الكبير عنها قال لي ؟ أنها طيور مهاجرة ولما سالتها إلى أين ؟ .. قال لي : أنه لا يعرف .. لحظتها انقض قلبى وعرفت معنى البكاء ومعنى الحنين ومعنى الهجرة ..

ميدان يقع بالخلق ليل نهار .. تمثال قديم من الصخر القديم لاله تقديم .. محطة بخطوط طوالى .. كلوبات آخر الليل تضيء صوانى واسعة مليئة بفذاء فتير وشارع تبدو نهايته مسدودة وحالكة الظلام ..

تعترت في الأحجار الملقاة على جانب الطوار .. هبت ريح يناسير الشتوية وطاحت بفروع شجرة وحيدة مستسلمة لمساء المطر .. كان الشارع مقطوعاً ، وخفت وحدى سبق وعرفت الخوف لكنني في أيام الأخيرة أخاف من الموت والغرية والاعتقال .. عادت وهبت الريح الشتوية من زقاق جانبي كالرصاص تحمل عفن الزقاق .. انكمشت في معطفى القديم وحلمت بالشمس .. سمعت صوت أندام تتبعنى فخلت وصعدت سلماً مخربي يقود إلى شارع (الجمهورية) .. سرت في الشارع وحدى وقلت : الليلة طويلة والمطر لن يتوقف وأخر قطارات (عين شمس) ودع المحطة من ساعة .. عصرت معطفى المبلل .. قلت : الآن لا قروش ولا مأوى والمتهنى انزل أبوابه واسترخ ..

توقف المطر قليلاً .. خرجت من تحت البواكي وسرت بينا محاديا شريط الترام ولم يكن ثمة دليل على أن الجو سيمضي وتنظر النجوم .. لكنني رأيتها تقف هناك بجوار حائط الصخر تلذ بشرحته العالية لم أتبينها

اول الامر لكتنى رأيت ثوبها المنفوش بالورود والسنابل الخضراء (تذكرت وانا صغير اننى كنت اقطف هذه السنابلات وأحرقها وأفركها بيدي وأذروها في الريح ثم أكل جباتها) .. خرجت من الضوء الشحيح سائرة نحوى .. كنت أسبع صوت حذائها وهو يغوص في وحل الشارع .

توقفت أمامي لحظة ، رأيت عينها وشعرها المائل وظللت ابتسامة مسائية .. كانت دققة الملامح ، غريبة في تلك الليلة المطرية .. قالت لي :

— مساء الخير ..

قلت ؟

— مساء النور ..

تأملت وجهها في الضوء الشحيح وشعرت بذلك الدفع المفتقد .. وكان على ان اوصل المسير ..
قالت :

انها تأخرت .. قالت ايضاً : ان الفيلم كان طويلا جدا .. وان بيتها بعيدا والموصلات توقفت .. سارت بجانبي وكانت تتكلم بحماس غريب ، لكنه حماس يختلط بمساحة من الحزن تصل قلبي

— تصور ان الفيلم كان ٤٤ كيلو وان رجل البوليس الامريكي كبس على البيت وكان صاحبه غالبا اعتدى على الفتاة بالقوة .. صمت قليلا .. ثم قالت لقد كان شيئاً فظيعاً .

قلت لها ان الجو بارد جدا .. وانها لاتزال تمطر .

قالت : كل العساكر يسكنون بالفتاة بينما كان يعتدى عليها لكنه حينما صرעהها كان وحده .

(ذكرتني عينها بالثلاث نخلات والبتر العين وصوت جدتي والمزار القديم وفرسي الاشيهب) .

قالت : شقتك بعيد ؟

أخذت كى بكها وسارت بجانبي .

قالت الليلة باردة .. سكنك بعيد ؟

لكتنى عشقتها في صبای الباکر ، وكانت اتعلّم اليها طول الوقت وكانت تتحقق في وجهي بطريقة غريبة وكانت ملامح وجهي تشير اليها الرثاء .. مدّت يدها واعصرت معطفي المبتل .

قالت : البالطو مشبع بالملط .

(لو اتنى استطيع ان لئام معها هذه الليلة)

قلت لها : اتنى اسكن بعين شمس الغريبة .. وان حجرتى تقع على غيط تين شوكى وبالقرب من قريه تسمى (عرب الحصن) مبنية على جبانت قديمة وان اهل القرية يبنشون هذه الجبانت ، لكنهم لا يجدون فيها سوى حجارة عليها كتابات قديمة وغير مفهومه .. قلت لها ايضا : ان الشمس في هذه المنطقة لا ترجمنى وتظل تتحقق فى عين طول النهار .. وقلت لها ايضا لو تطلع الان .. قلت لها ان آخر قطار قد فاتنى واننى لا املك الا بعض القروش القليلة وانوالدى مايزال مغروزا فى الطين، وان آل الوشم تثر على صدفى وان الرجال والنساء والاطفال ليسوا سعداء بدرجة كافية وان الليلة باردة واننى اود ان اذهب معها هى ، واننى اكرة هذه المدينة بدرجة مروعة .

اعمدة رومانية الطراز تحمل كنيسة قبطية تطللها اشجار كثيفة مظلمة يستقر فوق قبتها صليب حيدى .. ينبئ ضوء خفيف ويسقط على ملاك مفروذ الجناحين .. تذكرت انه في أيام الأحاد تدق اجراس الكثائس وانه في أيام الجمع تدوى مكبرات الصوت وأن المدينة تروع في هذين اليومين .

قالت : انها ترأتى بائسا جدا .

اخرجت علبة سجائيرها وأشعلت سيجارة ولى أخرى .

قلت لها : ان صديقى اسمه (عنيفى مطر) وانه شاعرا مجيدا ، وانه له ولد وبنت والولد اسمه لؤى أما البنت فقد نسيت اسمها لانه هاجر واننى كنت احبها بدرجة كبيرة ... قلت لها ايضا : كلهم هاجروا .

قالت لي : اتنى مسكسين ... وانى اشعر بالبرد .

قلت لها : ان عمرى ٣٦ عاما وانى عشت خمسة حروب ، وانى وانا صغير كنت اقف على تل عال على جسر النيل وارى كثافات ضوء في السماء تكشف طائرات العدو المغيرة وانهم كانوا يقولون ان جلاله الملك خاروق سيدخل تل أبيب غدا وانه قد مرت كل تلك السنين ولم ندخل تل أبيب بعد قلت لها ايضا : ان اليهود يجلسون معنا الان بالمقهى .

وسط المدينة الساهر .. ميدان التوفيقية بقعة من الضوء التي تضوى فيها البضائع .. سيارات لمهربي وفنانين متواطى المواهب .. تجار سوق النهار في زوايا المذاهى يحسرون مكب المسمى العرام اكتياس رفوفها وستقوها طاحنة بضائع من كل لون ووطن .. قنبنات ويسكي مستوردة .. حمالات صدور وفوط للعاذه الشهرية .. ثمار اناناس اخضر كانه مقطوع من شجرة الان .. سواح آخر الليل اهل المتع المحرمة .. لعب اطفال وحباب مخدرة من اول عقار الهلوسة حتى ارخص حبوب اراذل المسطولين

.. ددخل حيز الضوء الباهر كانت تجلس السيدة العجوز في آخر الليل بين فوح رائحة الطعام وزحمة اندام السكارى متشحة بثوبها الاسود ملقة بجانب الرصيف تمد يدها تتطلب الاحسان في آخر ليل القاهرة .

سبقتني ودفعت ببابا خشبيا كالح اللون .. انفتح الباب على حانة رخيصة يعيق في جوها دخان ازرق .. رجال عجائز ينامون على طولات خشبية ويسلامون بصوت مشروخ .. بينما امراتان تجلسان بجوار الجدار المعلق عليه مرآة كالحة وصورة لفاكهه غريبة وقارورة خبر .. كان الصمت هو المسيطر وسحابات الدخان تتلاحم .. بين الحين يطلق عجوز قابع وجده آهة متالمة ثم ينخرط في البكاء ثم يصبح بأعلا صوته (لقد مات وحده) فتنهض احدى المرأتين وتأخذه الى صدرها وكان يكفي عن البكاء .

خلف الساقى اليونانى مرآة كبيرة .. راعنى شكلى وشعرى المهوش وعينى المحمرتين ... بدفعة واحدة استقر الروم النارى في أحشائى وسرى الدفء في بدنى المترور .. أحسست بأذنى تلتهب ويتدفق فيهما الدم ، بينما عيناي مركبتين على العجوز الذى تأخذه المرأة السمينة الى صدرها بينما يده تسقط حتى عجيزتها .

خرجنا من الحانه .. كانت مياه الامطار تندفع بجوار الطوارات .. كانت المشاهد وملامح الاشياء قد أخذت تتواءن بفعل تأثير الروم الذى يتشربه بدنى حيث يتسلل الى روحي انتشاء مفاجئ .. ددخل المراجرى .. وفي فتحة العمارة الكبيرة أخذتها في حضنى وقبلتها على شفتيها .. استجابت لي واللتى بنفسها في حضنى .. كانت تقبلى بنهم وعشق آخر الليل مشبوب بوجه مشتاق ، حنين بينما شفتتها لا تكى عن مطاردة شفتاي في ظلام فتحة العمارة المظلمة .. كانت تبحث عن الامان في الليل الموحش الغريب وكانت انتظر هبوب الرياح في عصر الايسام الذى لم تظهر شيسها بعد .. انطلقت بداخلى صرخة .. عاودنى الخوف من الاعتقال ومن قراءة الشعر ومن أصدقائى ومن اليهود .. عاودنى الحنين الى السفر والى الطواف على الشواطئ البعيدة والعيش بالمال .. باخت رغبى تماما وانطئت ، وعدت للصمت قالت لي :

- مالك ؟

قلت لها : انى اكره ابراهيم الورданى .. قالت : انها لا تعرف ابراهيم الوردانى .. قالت ايضا : انها من مدينة السويس وانها مهجرة وان والدها كان يعمل بالبحر وكانت توصله كلما سافر وكانت ترى الشمس رائفة جدا وطيور بحرية تطير فيها وكانت

المركب تذهب الى بعيد .. (من يومها لم يعد ومازالت انتظره و كنت كل يوم
اذهب الى البحر وأمسك بيدي الماء وكان الماء يتسرّب من بين يدي) .

احطت خصرها بيدي ثم سبقتها بخطوات (كنت ارى في عينيها ثلاثة
نخلات وبثير معين وصوت جدى وفرس الاشهب وصوت ابي الشيش) .
سررت بظهورى مواجهها لها .. قلت لها .. انتى اجلس على مقهى اسمه
(لا بورسا نوفا) وأن ذلك المقهى يقع في مر ضيق .. واننا جماعة نتكلّم
في الفن وفي الثورة وعن الوطن .. وأن ماضى كل واحد مما مُثقل بسنوات
في السجن .. قلت لها ايضا .. ان الحكم لم يضطهدوا جيلاً مثلًا علينا ...
وانه في الظهيره يأتي رجل له ذقن بيضاء يحمل تحت ابطه حقبيته الجلدية
المتأكلة ثم يجلس .. يخرج من حقبيته الجلدية المتأكلة قلمه الفحم ويظل
يرسم المازاة .. قلت لها .. انتى كنت انظر لحذائه و كنت اراه متأكلًا
جداً وكان يطلب من الجرسون طعاماً لأنّه جوعان جداً وكان الجرسون
يرفض أن يعطيه .. قلت لها ان المقهى يكون حاراً في الظهر وكراسيه
تكون خالية بينما في الليل يزدحم بنا وتعلو أصواتنا ونتكلّم في الثورة
والفن ونحكى عن الوطن .. ثم يفجّر من البعض فجأة ثم يعودون
او يتكلّمون عن الرجال في نوامي الشوارع او عن النسور والعقبان ثم
يصمتون ويرحلون .. وتلوح بلاطات المقهى كمربعات الشطرنج و كنت انظر
في عيونهم واراها مليئة بالأسى .. وكأنّها نبكى فجأة وكان الجرسون ابيضاً
وسميناً ويشتغل عند الحكومة مخبراً .. و كنت أقص عليهم حلم الليالي
الماضية عن جفاف النيل حيثما لن يكون زرع ولا ضرع بعدها سياتي
الرجل من الشرق حيثما يحضر الوادي وكانتوا يضحكون مني وينصحونني
بان أتفطى جيداً اثناء النوم .. ونفهم ان كل ما يحدث له معنى واحد ..
ان أمس كاليلوم واليوم كالغد .. بعدها نقوم وتفجّرنا الشوارع ..
قلت لها .. فهمت حاجة ؟ .. قالت لي .. أنها فهمت وانهنا تعرف
ابراهيم الورданى .

هاهى القاهرة الفاطمية حيث سكنها بالحن العتيق .. دخلنا
زنقة جانبي .. أنت زخومة الأشياء المكدسة داخل الدكاكين والمحجرات
المكبوسة بالأنفاس .. بلاطات الشارع قلقة يعلوها الوحش وبمهله المطر ..
 محلات عطارة تطفح برائحة نفاذة مقللة على ضوء أصفر شاحب ..
ينسرّب من أسفل الأبواب وتاتي المساعلات المشروخة ، المريضة .. عربات
يد مستقرة على الحيطان القديمة الشائهة ذات الحجر الصخرى ..
ماذن مغلوب صخرهـا من الصحاري البعيدة منتصبة من مئات السنين ..

باب بيتهما وطىء ومترقب تحت بسطة السلم مجلس نسوة عجائز حول نار مشتعلة يستفتحن ويشرحن .. عرجي يدرج على ارض الزقاق الغير مستوية متذذا طريقة في البداري الى السوق البعيد .. تلطم عيون النسوة ناحيتها وصمت .. هرنا بهن ثم علا لفظهن .. انفتح باب شقتها على ظلمة خفية .. اتى الدفع الى من الداخل .. اضاءت النور بحجرتها .. سرير خشبي عليه ملأة بيضاء نظيفة ومرتبة .. مائدة صغيرة وراديو صغير ودورة مياه ولقيمات معدة للعشاء .. ستارة بيضاء على نافذة مفتوحة تطل على ليل الحى العتيق بجوارها صورة لعصفور كاريبي يقف على شجرة جائحة عند طريق يلوح بلا نهاية .

خلعت قبصها ثباتاً مصدرها الثاء .. اتى الحنين .. وجاءت سكة السروج في الايام الماضية من العبر المنقضى والتي لم تبرح مخيلتي ابدا .. تنتفتح الزهريات ويتضوئ النسوار في الربيع .. (لم تكن النسوة والاطفال والرجال سعداء) .. بينما جوادي الاشهب لا يكفي عن الرمح في فراغ الحقول .. سنبلات التموج في غيطاناً الموروث يطوحها هواء يؤونسه الحجر .. تنتفتح الجروح التي لم تندمل يوما .. رياح العصر تدفع الى قلبى بالحنين .. لو ادرك الان ما مضى .. لو امسك بالشمس مرة ولم افارق ايامي التي لم أحياها .

— تأكل ؟

— شعبان .

سقطت عيناي على كتفها مصدرها المستقر في سوتيان الدنلتا البيضاء .. موانيء بعيدة ونوارات مجنة وخجان لأوطان مجهولة ... وحدى اعيت بحمى الماء اندفع يائساً مقاوماً تيار البحر ، بينما موجه بلطم الصخر ثم يعاود انحساره ليبلطمه من جديد .

طفا الليل من النافذة المشعرة .. قبلت صدرى وعاودنى الحنين .. كان حنيناً عطوفا .. مراقباً الامان وحدود الزمن المنقضى (لو يتوقف الزمن في لحظته الفهائية) .. ارض الوطن جسد منطرح تحت ضوء القمر الغالمر .. اشجار الشطآن المتدهة عبر الزمن يطوحها الربيع بعد زخم المصحرى وأيام الهجرة ..

قالت لي : خذنى الان .. خذنى .

لكنه جاء .. لم يكن بشريا اول الامر ... خرج كحشريه بيت ..
استقامت نبراته ووضحت حروفيه .. صوت بشري يخرج من الكف ..
كهف الليلة المطرة ..

نادية .. انت هنا ؟ .

انفعت واقنا وانا أصبح :
— بالشقة احد ؟

خرجت من الحجرة الى الصالة .. أضاءت النور وكانت تجلس هناك .. على مرتبة مفروشة على ارض الصالة .. كومة قديمة من اللحم .. تنظر الى لا شيء ويدها ممدودة على آخرها ..

انفتحت بمنسبي كل السراديب المخينة بسجن (القلعة) واجتررت كل الا دور الواطئة المترية متخطيا كل الحيوانات الزاحفة تتلوى بجوار الجدران .. اندفعت خارجا من الباب .. صاحت بي .. لا تتركني ، ارجع يا مجنون انها لا ترى ..

انزلقت قدمي وهويت من بسطة السلم العليـا الى صحن الدار .. كانت النسوة ماتزال تتطلق حول النار ورؤسهن تتوجه نحوى مامائة .. لم يكن هناك صوت في اللحظة الا صوت اقدامى .. كنت مندفعا في اي ناحية تبدو مفترضة امامى كانت قدمي اليسرى قد اصبت وربما كسرت .. تساندت على حائط وتنبنت ان يذهب الالم بكل مخاوفى .. خفت من الشرطي وتذكرت انى لا احمل بطاقتي الشخصية .. كانت اذنى قريبة من نافذة ينخفضة واتلاني صوت ينتحب .. كان لشيخ عجوز وكان شبيه بصوت افزعه الظلام .. وتذكرت ابى الشيخ والليل مدى هائل لا يزيد ان ينتهي .. استقلت الشارع المؤدى الى المحطة .. كان المطر قد توقف وشبورة خبيثة تسبع نوq الوحل بينما الالم في قدمى حائر جوار يدب فوق لحم حى ..

الميدان يستقبلنى بانواره البرتقالية واكشاكه مستسلمة لبرد الليل .. كانت البنت تبكي وحدها والام فاردة يدها في النور الشبح وكأن الوشم أخضرا على ذراعى باسمى وباسم موطنى وكانت الطيور مهاجرة وكنا نتكلم في السياسة والفن وعن الوطن وكان مكتوبها على الحائط بنون احمر .. يحيا الوطن الموت للاعداء .. وكانت تلوح مقهى (لا بورصا نونا) في جانب منها فنرينة من زجاج معروض بداخلها لوحات وتماثيل

ووجوه من كل لون وصنف .. أمريكان وبهود وفرنسيس وإنجليز .. ناس
بكروش وناس صفر مهزولين .. صالة مزادات وقرع اجراس .. تماثيل
لملائكة وتمائم وقلادات فرعونية منهوبة .. إثاثات بيوت الأغوات وتحف
لهماليك .. وصف تراحيل على طرق المصارف في عز شهر أمثير ..
حيوانات محنطة داخل وأجهة زجاجية .. بندقية صيد وافعى ملف على
مامود يطلق فحيجه في الوجه المعادى .. عصافور ونسر ويمامة يعيون
منقوءة .. كلاب مدربة وصحابى تحضن بقايا عظام بشرية .. كانت
فترينة الصور كأرض الوطن وكانت كل الصور ملونة تحت الرؤيا وكانت
اعلا الصورة شمس باردة مخنوقة وناس كثيرين تخرون من الأزمة تحمل
العلم المصرى .. وكانت أنا التعس المذهب .. أرقب صورة العذراء مريم
بوجوها القرى .. لها ابتسامة كابتسامة أمي .. شعاع يهبط من أعلى
صورتها وهي لا تكت عن الابتسام .. وكانت اناجيها من وقتي هذه ..
أول النهار آخر الحياة .. ولعنة خيوط النهار تسحب الناس الى
الشوارع ..

يامدرا ... يا أم المسيح .. كيراليسون .. يارب ارحم ..
كيراليسون .. المجد لله في الأعلى وعلى الأرض العوض ..

ابراهيم أصلان

بين حدود الإغتراب وأزمة المثقف الثوري

محمد كتسيك

(عن القصة الجديدة)

* مقدمة أولى حول البناء :

لا يمكن النظر للعمل الأدبي - فنيا - دون اعتبار أخصائصه المعمارية ، تلك التي تتعلق بالبناء ، وما يتعلق به من عناصر التشكيل الجمالي ، وطرائق الأداء المختلفة ، وكيفيات التعامل اللغوي في ترتيب وانتقاء وصياغة التراكيب الأسلوبية ، والجملة القصصية ؛ لذلك فإن البناء بقدر ما هو ضرورة تقتضيها « الوحدة المعامة » وسلامة القصور الأدبي ، فهو أيضا جوهر العملية الابداعية وتحقيقها الفاعلة ، بما يمنحها من ابعاد مختلفة « دلالية ، رمزية .. الخ » ، كما أنه تعبير عن الشخصية ؛ وعلامة على « البصمة الخاصة » وتأكيد للمهوية الابداعية في تجلياتها الفنية ، وهو - في النهاية - بمثابة العمود الفقري ، والعصب الأساسي الذي يؤثر - بصورة بالغة التعقيد - في توزيع دوره الاليقاع (النغمة الأساسية) التي تمنع العمل الأدبي تفردا خالقا وتبهـ الحـيـوـيـةـ والـفـاعـلـيـةـ وـالـأـنـسـجـاـمـ ، بما يؤكد تكامل العملية الابداعية ، وتضافرها .

* عن بدايات لا يمكن تجنبها :

حينما بدأ « يوسف الشاروني » رحلته الابداعية ، وأطلق رائعته الأولى « العشاق الخمسة ١٩٥٤ » فقد فتح مجالاً واسعاً للتأثير ، وأطلق العنوان - ربما للمرة الأولى - للقصة المصرية القصيرة أن تجتاز طرقة جديدة ، غير آهله ، ومسالك لم تكن مأمونة من قبل ، كما أنها لم تكن مألوفة أيضاً ، فقد تجاوز بابداعاته المتنوعة تلك « التابوهات » المتوارثة ، والتي تحدد - سلباً - شكل كتابة قصة « محترمة » ، وكانت تصنف مثل « أيام الرعب » ، « القبط » ، « سرقة بالطريق السادس » و « دفاع منتصف الليل » بمثابة ارهاصاً بروح جديدة ، استطاعت أن تصيب طرائق القصة التقليدية في الصميم ، كما فتحت - بعمق رؤاها - آفاقاً غير محدودة لتقسيم النص الأدبي ومحاولة تقسيمه على نحو جديد ، كما فتحت الباب - على مصراعيه - لحاملي مشاعل التجديد ، وسمحت بعد ذلك لجبل كامل ، أن يطرق أبواب عوالم جديدة ، ويعمق أليضاً في تلك الروح المختلفة ، التي بدأها « يوسف الشاروني » وربما معه في نفس الوقت الكاتب « أدوار الخراط » ولعل السبب في عميق نساذ تأثيرات « الشاروني » بكتاباته ، يرجع إلى تلك التزاعات « الكافكاوية » التي ميزت اغلب كتاباته ، بما في ذلك من لجوء إلى منطقة الاسترایات ، والهواجس والكوابيس يغترف منها مواضيعه لعالمه ، وذخيرة لقصصه ، بما ساعده في تصوير أزمة المثقف - البرجوازي - وتناقضاته في مجتمع مختلف . فناعت معظم شخصوص قصصه تحت ضغوط مهنية لا سبيل إلى تجنبها « انظر المطاردة في دفاع منتصف الليل » أو الفكاك منها ، كما عانت شخصياته دائمًا من مشاعر الاضطهاد ، والشعور بالاحباط ، وفقدان الهدف والعجز « القبط - العشاق الخمسة » وساعد معظم أعماله احساس دائم بافتقاد الصلة ، والافتراض عن الواقع والواقعية ، ولعل هذه السمات بكلاملها ، قد انتقلت - مع بعض التطوير - إلى الجبل التالي ، فمن معطف هذه الاسترایات ، والشعور باللاجدوى والمعدمية ، وخيبة المسعى والاحباطات المستمرة ، خرجت ملامح تيار قوى ، أفرز تجلياته متبلورة في معظم أعمال قصامى جيل السينينيات .

- ولقد كان الاحساس بالاغتراب ، هو القاسم المشترك الذي توزع عادلاً بين إبناء هذا الجبل - وكان ذلك لأسباب كثيرة، متنوعة ، لعل أبرزها عزلة المثقف المنوط به عملية التقىير ، واحسالسه الدائم بالعجز عن احداث اي تأثير ، نتيجة لحجم المفارق بين الشعار المطروح ، وما يفرضه الواقع من تناقضات ، فكانت عزلة المثقف نوعاً من الدفاع الآمن - ان صع التعبير ، بعيد عن تلك الصراعات المحتدمة ، وازداد حجم هذه العزلة

بمرور الوقت ، فلم تعد انفصلا — يتبع مسافة آمنة — عن الواقع ، بل تعدد ذلك كله لتصبح عزلة عن الذات أيضا ، واستمر هذا الاتجاه يعمق على نحو سلبي حتى وصل في نهاية الأمر الى حد الرعب من مواجهة الواقع ، وتحدى مشكلاته بشكل او باخر ، مما قد انسحب المجال — في ذلك الوقت — لمزيد من الغموض والتشكك ، وتفشى النزاعات العدمية في الفن ، وخاصة (القصة القصيرة) .

— وربما كان هذا الاغتراب الذي تنشىء بين ابناء جيل السبعينيات في مضمونه من المواجهة السلبية ، والتعبير الرافض ازاء ما يتم من تحالفات ، او كان نوعا من ادانة تكتفى بالاحتجاج ، والانزواء داخل قواعع العيشية ، والتجريد ، والغموض ، وليس هناك اكثر اغراء من سحر التجريب ، واستحلاب العناصر الشكلية في مثل تلك الاحوال ، وكاد هذا الترد — بكل ما يحمله من جموح وجنوح — ان يتحول تحت وطأة الاتجاهات العدمية الى نوع آخر من الانصياع الايجابي ، او التقبل المukoس لكل ما هو قائم ، في ظل حركة ابعاد وابتعد المثلثي الاساسي للعملية الابداعية ، لذلك ثانه سوف يكون مغيدا محاولة اعادة تقييم وتقويم — ادب السبعينيات — بكل ما يحمله من مؤثرات ايجابية ، وأشكال جديدة ، وأيضا بكل سلبياته ، والتي حدت من دائرة التلقى ، وابعدت فن القصة — الى حد كبير — عن قطاع عريض من القراء .. ولعل معظم المحاولات الجيدة التي يبذلها كتاب السبعينيات في القصة القصيرة ، تجاهد في سبيل تجاوز تلك السلبيات — مستفيدين في نفس الوقت — من حجم الانجازات الهامة التي حققتها الجيل السابق عليهم ، ظهر ذلك في تيار الابداع المستمر لقصاصين موهوبين امثال : محمد المخزنجي ، يوسف او رية ، محمود الورданى ، ابراهيم عبد المجيد ، جائز النبى الطو ، محسن يونس ، قاسم مسعد عليه ، سحر توفيق ، ابتهال سالم ، احمد والى ، وآخرين ..

* حول ابراهيم اصلاح — التجديد مرة أخرى .

— لقد استقاد « ابراهيم اصلاح » من معظم التحولات الجديدة التي اصابت فن القصة ، فاستطاع منذ اول ضربة ناس — ان يختر لنفسه مجرى متميزا ، شديد الخصوصية ، فهجر طريقة مألوفة في القصص ، واعتمد لنفسه منطقا خاصا ، يتكا على فعالية الاداة وقدرتها على تفجير مناطق تعبير مختلفة ، فاتسم اسلوبه بالتكيف ، والبعد عن الوضوح المباشر ، كما اعتمد على حرافية تقنية ، ظهرت في طبيعة استعمالاته الخاصة لحركة المفردات ، ونبوه عن الحشو ، وميله الشديد الى الاقتصاد في اللغة الذى يصل حد التشقف ، مع حيادية صارمة ، ترسد وتحلل من بعيد — دون المشاركة ، وغياب اى بارقة لعاطفة تنشى بانحياز الى طرف ما ضد آخر ، ولعل تلك

« النظرة المتعالية » الى الواقع قد سمحت للعلاقات المجردة ان تقتصر عالمه ، فصارت الشخص عنده مجرد رموز ، وهياكل تفتقد الى الحضور الواقعي للمجسم ، واصبحت الاحداث علامات لعلاقات توميء ولا تشير ، تنمو داخلياً وفوق مخطط سابق اعد له الكاتب ، وحرص على تنفيذه بكل دقة ، من هنا تبدو مهارته الشديدة في احكام البناء ، وفي تصوير الجزيئات الصغيرة ذات الدلالة والابعاد المختلفة .

— وعلى الرغم من تلك الحيادية التي تعكس انفصالاً ، وبين تلك الاحادية التي تعكس موقعنا من العالم ، فأن — ابراهيم اصلان — قد استطاع بمهارة فائقة ، ان يخضع ذلك العالم المحدود لتصوره الخاص ، مفصلاً عن وجهة نظر تستحق المتابعة ، والدراسة ، عاكساً — في كل ما كتبه — موقف جيل المثقفين ازاء احداث عامة ، كما استطاع ان يبلور فكرة التجديد ، في اطار تطور القصة من خلال جهد ابداعي مخلص تمثل في عطائه المميز لفن القصة القصيرة ، والذي ضمته مجموعته الاولى « بحيرة المساء » .

— وفي اولى قصص مجموعته الاولى « الملهم القديم » تتأكد بعض الخصائص الاولية التي يعتد عليها الكاتب في صوغ عالمه ، فالعلاقات بين البشر تفتقد الى اي نوع من انواع التواصل ، بل انها تحمل نوعاً من العداء الخى ، فيصبح التحاوار عنده وسيلة للانفصال ، وليس واسطة للاتصال فمثلاً حوار « الرجل والبائع » لا ينصح عن اي تعاطف ، فتبعد الكلمات وكاملها رموز « شفرة » حيث لا احد يهتم بالآخر ، ويسيطر على القصة — اولها حتى آخرها — « مود » « عام » حيث يغلق الجو باستكانة مريبة — غالباً في منتصف الليل او قبل النجف بقليل — وفي القصة يتقدم رجل ضئيل الحجم ، يرتدى معطفاً اسود الى ناحية ميدان « الكيت كات » ، وفي جو غائم ، يقترب من الكشك الخشبي المفتوح وسط الميدان ، ليسبأ البائع (بصوت خافت) : عندك دخان ، ويدور حواراً متقطعاً بين الرجل والبائع ، يعكس بنهاياته الميتورة نوعاً من افتقاد الصلة ، وغياب الالفة ، وسيادة جو الوحدة والغياب .

— عندك دخان ؟

— هز البائع رأسه : عندى .

— ماركة معدن ممتاز .

— ...

— اعطنى علبة دخان ماركة معدن ممتاز .

ويتكرر ذلك النمط الحواري في أغلب قصص المجموعة ، حيث يبدو وكأنه يتم بين أفراد يتحدثون لأول مرة في حياتهم ، فيبدو دائمًا وكأنهم جزء من فصلة في عالم شديد الاتساع ، وفي القصة اشارات مختلفة ترمز إلى معانٍ عديدة ، فبائع السجائر يجيب على أسئلة (الرجل ضئيل الحجم) دون رغبة حقيقة في الكلام ، وفي نفس الوقت لا يعرف إذا ما كانت ساخته متوقفة أم لا (يبدو أنها متوقفة) وكان علاقته بالزمن يحكمها قانون آخر ، غير ذلك الذي ينتمي إلى الزمن العادي ، وتحرف باقى القصة بالأحداث على نحو مناجيء ، حين تظهر امرأة — في ذلك الجو الليلي — على الشاطئ ، وتنسج لنا القصة مأساة تلك العجوز التي (تضع الأتفاقاً وتنام تحتها بجوار الماء فوق الزيبار) لأنها تحب أولادها ، ولا تزيد النوم معهم حتى لا تعدiem — أنها بالقطع عملية مؤثرة ، لكن يعيها افتقاد السياق العام الذي يدفع بالأحداث دونها تشتت ، فتضيع معالم كثير من العلاقات الدالة ، لذلك فإن اتجاه حركة — الإيقاع — في نواح متعددة ، يساهم في بعثرة رؤية الكاتب ، وإن كان ينحها بعضاً من الغموض ، ويؤكد على جو اللالبلاه ، الذي يحرص الكاتب دائمًا على تصليله في معظم قصصه التالية (خفتت مصابيح الإضاءة ، وشحب وجه السماء ، وهبت دفعة هواء اطاحت بعلبة سجائر فارغة ، كانت على الطوار ، ثم عاد السكون يغلف الميدان) .

— وفي معظم قصص « إبراهيم أصلان » توجد مسافة — مامونة — بينه وبين الشخصوص التي غالباً ما تتحرك بداخل حيز ضيق ، لا يسمح لها بحرية الحركة الطبيعية ، ويؤكد هذا الحصر المكانى على رغبة الكاتب في السيطرة على مقدرات عالمه ، بحيث لا يفلت منه خط ، كما يدل على طبيعته الراسخة ، التي تكتفى بمجرد الرصد دون أي بادرة تتم عن التعاطف مع شخصياته المتعددة ، ففي « رائحة المطر — نوفمبر ١٩٦٥ » يدو الحوار بين جلساء المقهى وكأنه يدور بين طرف واحد ، فتصير الكلمات والالناظ ، والتعبيرات متشابهة — حتى المشاعر أيضاً — فلا نكاد أن نميز بين بعض الشخصيات ، نكلهم يجمعهم مزاج واحد ، ولا يختلفون فقط إلا في مظاهرهم الخارجية — فالهوية الشخصية تكاد تكون غائبة ، وتبدو محاولات الاتصال فيما بينهم كأنها نوع من البيث ، لكن تبقى هناك رغبة عارمة في كسر ذلك الطوق (غالباً ما يتعلماً مجنون) مثل ذلك الشاب الذي يحاول اختراق ذلك الحاجز الصلب ، بتقبيل الناس على إكتافهم في الشوارع (في المرة الأولى وقف هذا الشاب واعتراض طريق رجل هادىء المظهر ، احتضنه ، وتقبل كتفيه بضع قبلات ، وبعد أن أراح رأسه على صدره ، أطلق سبيله) لكن دائمًا ما يعود الحصار ليحكم دائنته حيث لا يترك منفذًا للهروب ، فالشخصيات دائمًا مهددة بالسقوط ، وإذا ما كانت هناك مقاومة ، فهي تعكس رد فعل سلبي تجاه ما يحدث ففي « التحرر من العطش —

أبريل ١٩٦٦ »، يواجه البطل أزمته أمام صديقة صاحبه ، التي تحاول استدراجه للخبأة ، فلا يكون أمامه – تعبيراً عن احتجاجه – الا أن يقوم بخلع ملابسه ، ويجلس أمامها عارياً ، في محاولة منه للرفض الصامت ازاء ما يحدث ، انه يبدو في ظاهره احتجاج سلبي ، لكنه مؤثر الى أقصى حد ، (مسحت بيديها على أسفل نذيجها من الخلف ، وعندما استدارت ، اهتزت من مكانها ، ووضعت يدها على فمها الذي ظل مفتوحاً ، وفي خطوات بطيئة تقدمت من أمامه لتخرج ، أما هو فلم تصدر عنه أي حركة ، بل ظل عارياً وصامتاً كما هو ، وعيناه خاليتان من كل تعبير) .

– وفي معظم أعمال كتاب « الستينيات » تبدو ظواهر العقم والخواء وافتقاد التواصل ، كأنها انداد متسلطة لا سبيل الى الفكاك منها ، وهى غالباً ما تأتي منفصلة عن سياقها – الاجتماعي التاريخي – لكن قصبة مثل « العازف – يوليو ١٩٦٩ » استطاعت ان تنفذ الى صلب الخلل ، وتتلمس مظاهره ، انها تعتبر مشروع ادانة لهؤلاء الذين أوهمونا – بالخداع – انهم يحققون الحلم ، بينما كانوا يستبيحونه ، يغلوون في « جوقة » كبيرة ، يعزفون على آلات أغبلها لا يعمل بالفعل ، يزيفون الواقع بالظهور الخارجي البراق ، تبدو عليهم مشاعر الثقة والعلم ، لكنهم لا يعرفون اي شيء .. فقط يؤذون أنوارهم التي رسمت لهم باقتان وعنابة ، والقصبة تجسيد كامل لعذابات وطموحات جيل ، ضاعت تحت أنياب واقع ترفعه وتسقطه الشعارات . فالبطل – الذي لا يعرف العزف على اي آلة – يجد نفسه مضطراً تحت ضغط الظروف ، ان يفت امام الجماهير – ووسط جوقة كبيرة – ليمثل دور العازف ، وحين يكتشف انه لا يعرف اي شيء ، ويحاول الاعتراض على دوره ، يطمئن المتمهد (انك لن تفعل شيئاً سوى أن تظل جالساً طول الوقت) فلا يجد في النهاية مفرأ من الدخول في اللعبة ، وانتان الدور ، فينتعل الحذاء الأسود اللامع ، ويرتدى القبيسن الأبيض الناصع والسترة السوداء الفضيّة (انحنىت الى الأمام ، ورأيت الجورب ظاهراً باكملاه تحت السروال الأسود ، مد المتمهد يده داخل جيده ، واخرج « بابيونا » أسود وربطه حول عنقي ، وسوى ياتة القبيسن الأبيض) . ثم ذهيا عنى الى الركن بعيد ، وراحما يتطلعان الى (وحين تقترب البروفنة النهائية ، ويكون كل شيء متاهباً ، مستعداً ، يمسك بالكته وقوسه ، مطيناً لكل ما يصدر اليه من تعليمات (قرب اوتار القوس من اوتار الآلة دون ان يتلامساً ، بحيث يظن هؤلاء الناس الذين يجلبون أمالمك في الصالة انك تعزف) وحين يسأل البطل في القصنة عن باقى رفقاء « الجوقة » يعرف ان أكثرهم مثله ، لا يجيدون العزف على اي آلة ، فقط .. هم دمى يتحركون ، يمارسون لعبة الخداع ، والجمور في الصالة يمتفق الآلات مقطوعة الاوتار ، لا يصدر عنها اي صوت ، ولا يجيد عازفيها سوى تحريك اعضاءهم ! .

وبعد انقطاع عن كتابة القصة دام لأكثر من عشر سنوات ، عاد « ابراهيم اصلاح » وقد أنجز روايته « مالك الحزين » لكتابة القصة مرة أخرى ، وفي معظم قصصه الجديدة ، والتي نشرها تباعاً « جلباب سفير أخضر - الدوحة ١٩٨٢ » « حفنة نور - الدوحة يونيو ١٩٨٣ » و « العم محمد - الدوحة نوفمبر ١٩٨٣ » و « مأساة الفحام - ابداع فبراير ١٩٨٣ » نلمح جلطة متغيرات أساسية طرأت على اسلوبه وطريقته في القص ، فلم يعد هناك ذلك الرصد المحايد للتفاصيل الصغيرة » ، والتي حل محلها نوع من الاقتراب الحميم والالفة الظاهرة ، كما غابت نزعة تجريدية صارمة ، وظهرت ملامح جديدة للإبانة والبوج ، وصارت الرموز البهمة ، علاقات واضحة تعكس رؤى الشخصيات من لحم ودم ، كل ذلك انعكس بشكل جلي على طريقته في التعبير ، وانتقامه للمفردات » وتشكل هيكل عالمه ، مستفيداً في ذلك كله من حرفيّة لفوية » وقدرة على تصوير الجزيئات وفهم دقيق لمفاز العلاقات المتشابكة وتنوعها ، فاكتسب الحدث بصورته الجديدة تدفقاً وحيوية ، واصبح أكثر امتلاءاً وخصوصية ، وتجلت معظم شخصياته بثقلها الموضوعي وحضورها الواقعى ، لتقصّ عن كيافيات جديدة في اسلوب التعامل القصصي عند الكاتب » وتحولات في شكل تعامله اللغوي ، وطريقة بناء الجملة القصصية ، كما اختنى أيضاً بذلك الولع التكيني ، الذي جعل من معظم أعماله الأولى ، ترجيحات لنعمات أتقن عزفها حتى كادت أن تصبح متشابهة » وصارت القصة عنده معزوفة انسانية بسيطة ، تمتقطب مجموعة من المشاهد والأحداث المختلفة ، تألف ل تكون نسيجاً غلياً في البساطة والعمق » وبذلك نجد في مرحلته الجديدة ، وقد اقترب من دائرة التلقى ، وأوجد حلولاً متوازية ل تلك الاشكالية التي وقع فيها أصحاب التجريب ، وعلى الرغم من ذلك كله فإنه مازال هناك — في الاعمال الجديدة — مشكلة رصد تحولات الواقع ، والكشف عن تفاعلات العمق في مجتمع يتغير باستمرار .

ليلة سراء

حياة الرئيس

تونس

دهر :

وانت الى هذه الصخرة موئية بآخر الشارع حيث تعودت
انتظاره ... في ليلة مئنة بالظلمات ترفض ان تنتهي وترفضين ..
انهاءك فيها .

تشلدين الى جسدك فستانك لم تلتحم الرياح في اقتلاعه منك ولكنها
كانت تثير زوبعة من الشعر حول وجهك الذاهل تهدئها حبات المطر تعلق
بعض الخصلات فتبديها على وجهك الذاهل لتنزلق بعد ذلك سواقى
حول عنقك باقى الجسد .. وتشتد حاجتك للدفء ويشتت المطر ..

مطر :

في النفس وجع

« متumba أنا ... أسامر فيك .. أحال ان أرسم في عينيك خارطة
الوطن » ..

تشذمت الذات

حلم :

عنيد ... عنيد ... عنيد ...

مايننك يراودك عن نفسك

« الحلم لص ... يختلسني اليك »

الاغراء بالزمن الاتى :

« بلى الحلم جسور تصلنى باناس ابحث عنهم ولا اعرفهم يطلع
الصباح ! الجسور تتجمع غريبة حولى »
اليوم يزحف ! يزداد ركضك حول عربات الموت .
 تستباح المدينة ، وانت المحراث الذى يغورها طولاً وممداً

قفر !

اسوارها اشلاء خارجها بما فيها
تفوقين عبيقا في جوفها تدفين غربة .. غربة .. غربة ..
ذنبنا .. جثة هامدة ترکضين في كل اتجاه ..
« تتسابق المسنانات في داخلي »
لا تستطعين التباسك ، ولا اللحاق بجنونك ، تغرسين عينا
باهته في هذا وذاك ، الوجوه منتهة
« يروعنى الصنم ، اثب على التمايل اضاروها ببعضها اطساير
شظاياها لهيا في كامل ارجائى بــ المدينة » تتطاير تحلق التمايل في
نساءات غاب بونها .. وتنهوى عليك الاصنام رادمة اشلاء اسوارك

عمار :

« نمت عمراً أفتت بعده »
المدينة ... وعهدك بها ... مقبرة كبيرة ! غدت آفاقها رائحة
حضرارة عفنة تتسبّب من جلود نساء مصبوغة . مشوهة ورجال ادموا
الجثث ختم على حواسهم شم رائحة القرنفل .
سحبت جسدك من تحت الانتقض تحاملت حتى وصلت الصخرة
وتقطترت عليها من جديد حيث تعودت انتظاره في ليلة متخنة بالنجوم
ترفض ان تنتهي

« وأرفض ان انتهيها ،
سأستلقى للشجر يفتح خلايا جسدي ، يبدد الحزن المعسرك فيها
لتسكنها رائحة الزيزفون » . . .
« لن أهاب نفسي »

للتّشجُّر الأخضر ... بعد اليوم أضاجع الشّجر ! حتى الموت
حتى الحياة ...

عيناك مسمرتان بآخر الشّارع ...

المطر يحفر سواعي بين حنابلا الأضلع ، يسرى مع شرايينك ، يغسل
أدرانا تنحدر وديانا ، يهمي جهولا على جسد انقلب الى واحدة تنكح
بماها ، ويهمي ناقرا اوراق الشّجر : كونا يعزف نعماً جداً ، يسكت
صوت نحيب صامت داrk

« عاشرني طويلا »

حياة :

حياة تتم ما بين الأضلع . واتية من الاعماق . تنبثق شعاعا من
العينين يخترق الكون رغبة في الابتلاء .. في الذوبان ... في ... بدا
الكون وجها نظرا كالشمع المطر كوكبة كبيرة تتلا لا جوهرة ... انتشر زهر
اللوز والليمون ... عجبت الارجاء برائحته ...

« تختلنى رائحته ، أردتني ثملي ... ، تلاشت حتى اشتاهيت اشتاهيت
الموت اشتاهيت الموت فيك » .

« أيها المنتظر مازال الطفل فيك يلهو بلعنه ... يتسلى بتقليل
صفحات منعنه عن قراءة سطور لهيب قصة صمت في عيني امراة ...
« أيها الطفل الفارع الطول تغرنى سمرتك ... » .

تجتاحك قاتمة سدنياته تعلو في داخلك تضم اشبلاع انسوار مدینتك
... تتعاظم ... تفوح ... تنمو ... يناثر ازيجها على شفتك :

« اموتك ! »

في داخلي يكبر حب

ينمو الحلم ... بين يدي ... نجمه ... على كفى ... اتيتك
الم تلاحظ ؟ ...

انتظرته صباحا يشرق على جيبيك ... ليلا ... ليلا .

الحلم ... الحلم ...

« وجهك يلاحقنى »

يتراهى لك في كل شيء ... في المشط ... في الكحل ... في القلم
الذى به تزنين ... وجهه يغزو خارطة الوطن .

« أدمتك ... أدمتك »
 يستحيل العيش خارج حدود الوطن ...
 « صدرك مساحي الوحيدة التي أستطيع أن امارس نوqها طفولتى
 وجنونى ... »

زلزال

تشمئ رائحة الزلزال ..
 « يدى تمتد ... تمتد ... الى آخر ... آخر ... الصحراء
 وليت ظهرك ... تواريت ... ابتسامة زهو تراقص شفتىك
 « اجهض الحلم في رحمى »
 دمعة كبيرة في وجه الصحراء ...
 « أيها الطفل ! انتى امراة ! قدرك والولادة ولو في زمن الموت » .

حوارية اللون .. والخطوة الواحدة

محمد السيد اسماعيل

خطوة واحدة ..

بعدها يهدا النيل ،

والضفتان تبوحان لى بالمسرة

والشجرات العرايا ،

يوقعن أسماءهن على الأرض ،

يكبن تاريخ ميلادهن ..

والأرض ترجع نحو المدار الحقيقي

ثم تعلن زلزالها وتتجيء ..

خطوة واحدة ..

هي كل الأساطير ،

كل الذى نسجته العجائز فى رأسنا ،

حين كنا صغارا ،

فنهرع نتبع فى ركنا ونقول الشهادة

خطوة واحدة ..

كنت وحدى أحدى الوانها ،

وأقيس المسافة

حين يلعق ليل الأنفاسى ذمى

ثم يغرس أنبياه داخلى

معينا فوق أرض الفجيعة ذيومة الموت ،

والنازفون يلمون أسلاءهم فى بلاده

والرعب يلاً أستفهم والحوائط ..

خطوة واحدة ..

غير انك قد تخليدين الى النوم

والليل ينسج خيطاً فخيطاً ،
 خيوطاً من الوهن المستبد ،
 تلفين نفسك فيها
 ولا تستطعين أن تنهضي حين تأتي القيامة ،
 والأرض لا تسترد ،
 ونندو على حافة النار والنار لا تنتقد .
 وتموت القيامة
 هي الخطوة الواحدة
 كنت من قبل حددت الوايانها ،
 ثم قلت العلامة
 لونها كان يبدو على شرفتي أحمرًا
 يستقر الرقاد ويستل من داخلى هداى .

* * *
 يأخذ اللون شكلاً جديداً له هيئة غارعة
 يظهر اللون في هيئة مارعة
 يترك الشرفة الخارجية حيث الهواء الملوث كان يعم المكان .
 — لا تخف
 قال لي وهو يدخل في غرفتي
 يمنع الأرض بردية ثم يجلس في حدة وجمامه
 — سوف أهديك كيف المسافات وهم
 وأنك أو انهم تستطيعون أن تتفذوا
 فاستمع :

هذه الأرض لا تستطيع التحرك نحو الدار الحقيقي
 الا اذا جذبتها يد ثم يد .
 — سيدى لم يسأع احد
 وأنا واحد منفرد
 والأرض ليست تلين
 والنار لا تنتقد

— انت حملت وحدك كل الامانة حين عرضت على الأرض بعض الامانة ،
 لم تستجب ... فامثل
 هكذا أخبرتني النبوة انك أول من يمسك الخيط أول من يبتدا
 شكل الأرض بين يديك وحدد تضاريسها الفائية
 ر بما انجبت صبحها المنتظر
 سوف تأتي اليك الرعية ،
 والشجرات المعايا سيكتبون تاريخ ميلادهن
 كما قلت في أول الخاطرة .

قصة قصيرة



حلام رجل بالملا

إبراهيم فهمي

من فم جريدة الصباح لا من فم أحد ، تأكيد لديه النهاية الذي ورائه تعادل الشمسي على أم راسه ، على ما يجاوز الساعتين ، ليس هو متزو الانتقام ، ولا سيارة الرئيس ، إنها (حسان) مات واقتات (بنص السكة) ، ولم يبك عليه أحد سوى صاحبه .

.. ولما مر بسيارته قبالتها حياة ، ولم يبصق عليه ، أسوة بالآخرين ، لكنه راى حرمة الموت ، دفع أصبع الشاهد ، قرأ الفاتحة ، وخير شاهد على المدينة التي نجلت على الميت بصحيفه مهملاً ، جسده العاري ، ودمه الذي خضب قواعد أمعدة النور والبرق .

ثبت صورته النهائية ، على سطح مرآة العربية ، واحتفظ بها ، عينان لهما من أيام الفتاح المبارك عشم [جسدته الذي لم تحسب عليه طعنة رمح أو سيف ، فمه الذي صهل دمها ، ثم عض في حواف الطوار ، وهصابة خضراء ، من شارع الأزهر ، معلقة في رقبته . .. وعرف للمرة المائة] ، أن فتى في عمر أولاده ، كان رصيده الهناف والحجارة ، قد سقط نصف حى ، ونصف بيت ، والذي لا يراه أحد من الصورة سواه ، إن بنات المدارس بالخليل ، أخذت من دمه ، كبن على كراسات التاريخ (أنا العائدون) ، ثم نرحن بالبراق المرينج في كوفيته ، والقدس المغزولة وبابتساته .

هندذ حسب الحسبة مؤتنًا ، فانتقض الخيـل مهرا ، والفرسان فارسا ، وزاد من عدد الأعداء اثنين ، ولم يزكِّ أطفال المدينة .

يركبون الماجيغ ، ورواد المقاهى يلعبون الفرد ، وينغمون حيال الكرة فريجين ، وما زالت برامج الراديو ، على كل الموجات ، لا تتضمن الخبر ، وتواصل البث ، والرجال يختلسون النظر للبنات الباحثات عن الاعجاب والروائح ، .. ادار مؤشر الراديو ، وتمنى أن يخاطبه أحد بالعزاء ، فلم يجد ، فاستقر على موسيقى جنائزية ، (وندن) بقصيدة من باب الرثاء ، غنى أغنية ، عدلت بها أمة ، حين كادت أن تقتله الخيل :

ولا كل من لف العمامة زانها .

ولا كل من ركب الفرس خيال ..

.. صرخ من فمه صرخة الرماح ، هز قدميه ، وضع اللجام في يده ، استغنى عن الركاب ، رسم في ذهنه خطة النصر وأحكامه ، ثم أقتسم ، عندئذ أصطدم صدره المترجع بعجلة القيادة ، دامت قدمه على الفرامل خطأ ، اكتشف أن الذي أصطدمت به رأسه هو سقف المدرسة ، وأن الذي كان في يده هي عجلة القيادة ، وأن الذي يصفر له ، ويصفق من خلفه بالتشجيع ، هم جمهرة البسائقين من جنس المهنـة ، وكانت أنفواهم ملؤة سباباً فحرك عربته ، ومضى ..

.. جلس على مائدة الفداء ، ولم يقبلها ، جعل الصحيفة حائلاً بينه وبين كل أدوات العالم الخارجي ، رفعت عليه الوصف التفصيلي للمباراة من الراديو ، وقضمت أظافرها حسرة على كرة طائشة بعيدة عن حلق المرمى ، مد يده إلى طبق الطعام ، فكان للخبر الوانا ، منها لون الدم المتجلط هناك على الطوار ، وميدان الخليل ..

كانت ترسم له على صدر البلوفر حصاناً مشاكماً ، ويوم ميلاده ضحكاً معاً ، حتى سقطت رؤوسهما على الخلف ، حين كان الذي يداخل عليه الورق حصاناً من الحلاوة ، كانت تسأله أما عن نفسه ، أو عن الخيل ، نحفظت معه الانساب وأسماء الخيول التي انتصرت ، والتي انهزمت غدراً ، متزوجها ، ثم أتتها حيناً من الدهر ، فكرهت سيرة الفرسان ، نزعت منحوائط صوره القديمة بحطة السباق ، وأبوه الواقع خلفه يصفق له ، حين سبق نور الصبح الطالع ، ثم غفت الجدران (بالموكيت) وصور لاعبي الكرة ، والذي لم تنزعه منه جرحه القديم ، حين عرفته الخيل من الوثبة الأولى ، فطرحته بعرض الطريق .. ثم خرته بين اثنين ، فاختارها مضطراً ، ولم ينكر للخيل ..

.. استغرى من حقيقة الحياة ، مقصاً بحدين ، قطع من جريدة الصباح الصورتين (المقاتل والحمان) ، ترك لسلة المهملات صورة الشرطي الذي سجل الحصان مع العربات المخالفة ، وعربات القمامـة ،

ثم ارتفعها بصورة الجندي الذي باشر الموت ، وخلع ضفائر البنات
وقد نهيا الاثنين بقلب الحريق .

كان الرجل الواقف بين اضلاع البرواز ، المعلق على الحائط ، قد
فرغ لتوه من طلبات الشعب ، التي نظرة من على ، فعرف أصلابه
دون عناء ، وقت هاجرت الخيول مع الفرسان ، وتونيق الله ، صوب
الأصمار ، خذلت الأرض عقول المحاربين ، ورباطوا ، حضروا موكب
الخطيبة ، ومقاييس النيل) .

لبس الرجل شارة الحداد ، أمر الفرسان الاعزاء على الخيول ،
بصلاة الفائب جماعة ، نصلوا دون الشراكسة ، ثم لعن الأرض التي تدفقت
نقطا ، ونساء ، وعربيات ، وابتعدت أرحامها عن الخيول ، ثم تقلد سيفه ،
ولبس طريوشة ، وانتعل حذاءه ، واثشق على العصر .

همجت على التصاوير ، تجمعتها من وجه المنضدة ، وكادت أن تتشبث
اظافرها الملونة في عنق الفارس ، وتعوصها بدم الحصان الذكي ؛
فردتها بنظرة قاسية ، فامتدت ، ونظرة أخرى غلست نسبها
بالحائط ، خشيت عليه أن يصاوده « حمار النوم » فيجري على
أرض الشارع ، يصهل كفرس ، يزعق كالفرسان ، وهي خلفه بملابس
النوم ، تحاول أن تعيده لذراعيها الجائعين .

استحضر من كتب التاريخ ، كل خيول البايدية ، استumar من حقيقة
الاطفال ، على筆 الاقلام ، أقتبس غرة بيضاء ، وعينين يرمونكين ، أعطاه
ظهرا حجازيا ، وساتين قدسيتين صحيحيتين ، ثم تركه حرا على
سجيته دون ركاب .

... استحضر من كتب التاريخ ، كل فرسان الحرب الميمونة ، سمي
الفارس ، اسم رجل شهيد ، كان يأكل الأعداء اذا جماع ، وإذا مات
لعن موته البعير ، ثم حرركه صوب فرسه ، ومثله منه ، فانطفأت
ناركسرى ، وأمطرت سماء البايدية ، زغردت بنات الخليل ، زغاريد
حقيقة ، طوقن الفارس بقلادة ورد من فوارغ الطلقات ، وعدنه
بالحب ، توعدهن بالقدس ، ونقام النبيين ، ثم دبك له ، ودبك لمن ،
ودبكت كل الخليل ، حبا الرجل الواقف بين اضلاع البرواز ، وقد فرغ
من اعلن الحرية . صوب نحو الخديوى ، فنصرعه ، ونحو القصر
نهديه ، وهو الشراكسة فصرعهم ، رسم للحصان جناحين بلون البراق ،
رسم للفارس ابتسامته ، وجعل وجهه القدس القريبة . القريبة .

فراهة في المجموعة الفلاحية عطشى لماء البحر

محمود عبد الوهاب

عندما نشرت قصص هذه المجموعة في عدد من المجالس الشهرية في المستويات شدت الانتباه بزخمها الشهوى وعنوانها العاطفى .. برحابة آفاقها ودى ايقاعاتها .. بجرأة تحررها من أسر المألوف والمشروع وبالباحث وتدفق لغتها بصور مفعمة بتبارات شعورية هادرة وعميقة الغور .. وقد تراوحت الانطباعات الفورية عنها بين حس تقليدى محافظ ياسف على تردى أدب الشباب نحو أشكال من القصص تجمع الشاذ والمتنافر والغرير وتبلغ من الغموض حد الابهام جريا وراء أدعاء العصرية وبين محاولة وضع التجربة تحت لافتات لا تفرى بالبحث والدراسة وكانها قامت بالتوصيف اللازم وانتهى الامر : هذه قصص تتضمن تجربة جمالية متفردة او هذه.. تتصدى تحاول أن تكسر اللغة على الأنصاف عما لم تخلق للأنصاف عنه ..

وقد حاولت بعض المقالات النقدية تفسير القصص من منظور من يرى فيها نزواعا أدبيا لاقتقاء اثير السريالية التشكيلية او تقليدا قصصيا لمسرح العبث وحاول البعض رؤيتها من منظور نفسي يحيل التجربة الفنية الى عالم اللاشعور وأسرار العقل الجمسي او من منظور بيئي واجتماعي يتضمن في القصص اثر ما اثبتته المؤلف عن ظروف ميلاده وطفولته وصباه وأنواع المهن التي مارسها وموقع اسرته الطبقي ... الخ . كما حاول البعض تفسيرها باعتبارها مع ابداعات الجيل تعبرا عن رفض الذات الجماعية وتمردتها على الواقع السياسي الذى انجز هزيمة سنة ١٩٦٧

لكن محاولات التفسير السابقة مع تنوع اتجهاداتها ظلت قاصرة عن الاحاطة بكل الأبعاد الفكرية والجمالية للقصص المنشورة .

واليوم وقد تجمعت القصص في كتاب هل آن الاوان لقراءتها قراءة تتقصى مفردات ابجديتها الفنية ووحدتها ودون اقحام لاساليب في التفسير تبحث في القصص عما يؤكد صحة مناهجها قبل ان يعنينا تحقيق الكشف وازالة الغموض وامتلاك السر ؟ هل آن الاوان للبحث عن الدلالة الكلية لكل قصة والدلائل الكلية لمجموع القصص كما يتبدى في ظلالها وأصدائها المتداخلة ؟

عرف قراء القصة المصرية القصيرة عبر تعاقب أجيال الأدباء الوانا من القصص : قصة الوعظ أو تأكيد الحس الأخلاقى وقصة البرهان على صحة فكرة وقصة الارتقاء بأوصار الانتماء العائلى أو الإقليمي إلى مستوى الانتماء الوطنى أو القومى وأخيراً قصة الانتقال من منظومة قيم تعمل على تأكيدها المجتمعات الاقطاعية أو البورجوازية إلى منظومة قيم الولاء للقوى الاجتماعية العاملة والمبدعة :

وفي كل هذه القصص كان الأدباء مع تباين مواقعهم على درجات الموهبة أو الوعى الفكري أو الترس الفنى يحرثون أرضاً اكتشفها وحررها لهم أجيال من الأنبياء وال فلاسفة والمنظرين الثوريين . أن ما يتمايز به الأدباء على هذه الأرض هو عمق انتباهم لأيديولوجية ما ومدى قدرتهم على بث الإيمان بها واعتنق اليقين بقدرتها على رد ما يموج به الواقع – على السطح – من فوضى أو اختلال إلى نسق متكامل من القوانين .

وفي هذه الألوان من القصص يكون التناول النقدي تقييماً لمدى وعى الكاتب بجوهر الرؤية الشاملة التي يعتقد بها ورصداً لقدراته على تجسيد هذه الرؤية في عمل فنى .

وفي هذه الألوان من القصص قد يكون من المفيد للنائد – أحياناً – البحث عن دلالات العمل الفنى في الظروف التاريخية (الاجتماعية والاقتصادية والسياسية) للكاتب وفي تكوينه النفسي والثقافى وفي الملامح الجديدة للحساسية التى يصنعها مع ابنائه جيله .

ولكن كيف يكون الاقتراب النقدي من كاتب مثل مبروك تجاوز مستويات الانتماء إلى بيته أو طبقة أو وطن طموحاً إلى تقصص روح الإنسان في مواجهة العالم ؟ وبأى معيار يتم تقييمه وهو الزائف لرؤى تجاوزها المصر والواعى بقصور الرؤى – التي عرفها – عن أحشاء العالم وعجزها

عن اعادة السلام الى روحه . ان الهدف من الكتابة هنا ليس الدعوة لـ اتم اكتشافه ولكن الاعلان بكل درجات الصوت والصمت عن عذاب البحث عن يقين .

ان التناول النقدي المتسق مع تجربة فنية لها هذه الخصوصية هو قراءتها بروح الرغبة في تجاوز المطروح والمعلوم والراسنخ واستشراف ملامح عالم ما تزال عناصره تتفاعل في رحلة الانصهار والتتشكل طموحا الى بلوغ تام التبلور والاكتمال .

يتجسد العالم الفني لمجموعة « عطشى لاء البحر » من خلال التداعيات النفسية والفكريّة والوجودانية لبطل واحد يحيا تجربة تكشف اعماقاً الروحية عبر القصص المتعاقبة وكأنها مرآيا متعددة الزوايا لتجربة فنية واحدة :

لا يحمل البطل اسما ولا تحمل ملامح شخصيته ملائكة عن بيته او تكوينه النفسي او الاجتماعي او الثقافي . ان اهم ما يميزه انه بالرغم من بلوغه عمر الرجال لكنه لايزال يحمل في صدره تلب طنبل : ولع . حس بالذلة والنشوة معا . تهيء دائم للفرح والدهشة والاتباه .. جرأة على اقتحام المنوع والمحرم والقدس .. انخراط في البكاء عند الحس بالاحباط دون خجل من الدموع وقدرة على الاتصال بعالم صنعته القدرة على التخيل والتشخيص . لكن هذا الحس الطفلي المتوجب للحياة والنمو ينزله موت الاب « لكمهم داهموني بالملابس السوداء ورننة الندب عالية محروقة وهم يحملون لي ميتا » (مسيح المراسيم) .

وبموت الاب واهب الخير ومانع الشر ويمتدود الحكمة وكاشف المجهول تتفرض اعمدة الهيكل الدينى الشاهقة والراسخة ويتقوض معها الاحساس بالأمسان اذ يرطم الطلب المترع بالشوق لأمراح الحياة ب بشاعة الموت . في جحيم ايد الرحيم يروع البطل حين ينقض الموت على الابن الذي وهبه حياته ائمه ينخرط في تيار السخط الثائر على الاب الفائد (وكانتها ضراعة مقلوبة) لأن غيابه خليع عن الموت قناعة المستانس الاليف . ان بطل القصة يحاول اعادة وحش الموت المطلق السراح الى القفص التراشى التقديم لذا تتعالى حرارة مناجاته للاب : « لقد صعدت اكثر الجبال وعورة لاتحدث معك . ربما كنت قلت لك عن كل ما أحببته فيك من قبل ومنعني عداوتنا من أن أبوج لك به وكل ما كرهته كذلك وكنت احب ان تعرفه حتى تك عنك و تكون رائعا كما اريدك » .

لكن ضراعة الروح الملتاعة تنهماوى على صفيح الصخر المسال : انهار الهيكل القديم واندلع الموت من الداخل مثل حريق يبدأ من قلب القلب . وتحول الاشواق العارمة لأخصاب الحياة الى بؤر من المرارة في محرابات الجوب ويكتف العالم صوت البحر وكأنه هدير العدم المتريص وبتهماوى احساس البطل بالضالة الى حد الامتلاء بكونه محض بصقة وتمارس حواسه الحياة بآلية التكرار : تندحرج القدمنان وتتراجع الذراعان ويزدرد الفم الطعام فينزلق الى البلعوم .. تمر المرئيات وتنهمر الاصوات وتهب الروائح وتحول المخلوقات البشرية الى دمى بلهاء يتوالى التصاقها وانفصالها ثم توالدها في تعاقب واصرار فارغين من اي معنى .

كانت جحيم ابد الرحم هي قصة معاولة الاحساس المكابر والتراءج بوجود الاب والامتناء بدوى تتصدع الهيكل النهار . لقد كتبت السماء عن النبض وبدأت مسيرة الitem على الطريق الكوني الموحش والمفضى الى هاوية الفسائع .

لكن رؤيا تحتاج البطل فتنتسله من قاع الاستسلام للموت : ان يموت الاب لا يعني ان تستسلم للموت بل يعني ان نحتشد لقهره بان يأتي كل منا بالابن ف يأتي لنا الاب مرة اخرى ليحل فيها لكن الاب الذي سيسنن قيامة الاب في قلوبنا لن يكون ابن الجسد الذى تصنه شهوة العناء .

ان تقارب قلبين وتوحدهما هو ايدان بشروق شمس الوجود الجديدة .. ومن القاع الموحش الكثيب في محرابات الجوب سيرتقى الحبيبان على درب الحب حتى يلتفا درجة الاحساس بالتلذش في جسد الطبيعة الام وحيثند سيكون «الحب في قلبيهما هو » ما يتوهج في الشمس ويسفو في الورقة يصلصل في جريان الانهار ويتحقق في سماء الاجنحة وبعد كل جوع يأتي عياد حصاد » (مسقط المراسيم) .

ان الحب هو ما يتوج الحبوبة بهالات الامومة الالهية المقدسة وفي حضنها الرحيب وبين ذراعيها يخلع يتيم الام ذله وبؤسها ويتمه ويتنصرع اليها « الطرق متوحشة يا امه ولا احد غيرك مدلى يدا في هذا الليل وداعائى لا حتى بحوانطه . لا تتركيني ثانية . لا تتركيني ثانية يا اما » (شلالات الكهد) .

لقد دأب العالم منذ نجر التاريخ على عبادة القوة والمال لكن ماذا حقق بترسانات السلاح وقناطير الذهب محض امجاد زائفة امبراطوريات

شاسعة نعم لكنها لم تعرف وجه الشمس الذي يزدهر بالحب « ان ثمة امبراطوريات يمكن ان تتحقق بالحب لا يقهر السلاح كالامبراطوريات التي كانت تتعري لانها عشقـت النبـي » (نـزف صـوت صـمت) بدا البـطل رـحلـته الـوجودـية باحـثـا عنـ الخـلاـصـ منـ وـطـأـ الـاحـسـاسـ الجـالـامـ بالـمـوتـ المـتـرسـعـ لاـهـاـ لـاستـعـادـةـ التـوـافـقـ معـ العـالـمـ لـكـنـ فـرـحةـ تـوـلـهـ مـنـ فـردـ ضـائـعـ الىـ اـنـسـانـ وـجـدـ أـخـيرـاـ مـعـنـىـ لـوـجـودـ يـدـفعـ بـهـ إـلـىـ الـوـهـمـ الـاعـظـمـ اـذـ يـتـصـورـ انهـ يـحـلـ لـلـجـمـوعـ بـشـارـةـ الخـلاـصـ :

« ارفعـواـ عـيـونـكـ وـاـمـلـأـواـ الاـشـرـعـةـ بـأـشـقـ العـالـمـ .. اـرـفـعـواـ عـيـونـكـ وـاـنـشـرـوـهـاـ إـلـىـ اـقـصـىـ ماـ مـاـ سـتـطـيـعـهـ الـاجـنـحةـ .. سـنـانـيـ بـاطـفالـ لـنـ تـمـوتـ » (مـسـيـحـ الـمـارـاسـيمـ) . لكنـ البـطلـ ماـ اـنـ يـهـمـ بـنـشـرـ رسـالـةـ الحـبـ قـاـهـرـ الموـتـ بـيـنـ الجـمـوعـ حـتـىـ يـتـقـوـفـ فـجـاءـ فـيـ سـقـوطـ مـفـاجـئـهـ » والـصـمتـ يـطـلـقـ صـرـخـةـ نـوـقـ الـخـضـرـةـ الـتـىـ اـخـذـتـ تـحـرـقـ وـفـوـقـ النـبـعـ الـذـىـ غـاضـتـ مـنـهـ الـمـيـاهـ وـفـوـهـتـهـ تـنـطـلـظـيـ تـحـتـ الـجـفـافـ الـحـارـقـ » (الشـلـالـاتـ) .. « لـقـدـ اـوـصـدـ بـابـ الـحـبـيـبـ بـلـاـ سـبـبـ » (مـسـيـحـ الـمـارـاسـيمـ) « ضـاعـتـ وـمـعـهـ الـابـنـ الـاـمـلـ وـاـسـفـرـتـ لـيـالـىـ الـاـنـتـظـارـ الطـوـيـلـةـ عـنـ وجـهـ الـخـوـاءـ » (نـزـفـ صـوتـ) .

لـقدـ غـاضـتـ فـرـحـتـهـ الـطـفـلـةـ حـيـنـ دـاهـمـةـ وجـهـ السـؤـالـ السـكـالـحـ :
قـدـ تـنـتـصـرـ بـالـحـبـ عـلـىـ مـوـتـ الـجـسـدـ وـلـكـ مـاـ يـجـدـ بـنـاـ الـحـبـ وـنـعـنـ نـهـوـتـ فـيـ الـحـيـاةـ هـلـ سـنـوـاـصـلـ الـحـبـ وـنـوـاـصـلـ مـعـهـ » الاـشـمـئـازـ مـنـ الـمـحـطـمـينـ فـيـ الـطـرـقـاتـ بـعـدـ اـنـ يـاسـنـاـ مـنـ اـمـكـانـ اـنـتـشـالـهـ اـذـ يـتـضـامـنـ كـوـنـ الـعـالـمـ لـاـ يـعـدـوـ كـوـمـةـ مـنـ حـطـامـ ؟ » هـلـ سـيـزـيلـ الـحـبـ مـنـ ثـوـبـ الـاـمـ اـدـرـانـ الـقـذـارـةـ ؟
هـلـ سـيـوـاجـهـ اـمـواـجـ الـفـمـ الـرـازـحـ عـلـىـ فـقـرـ الـبـيـتـ ؟

لـقدـ اـدـرـكـ النـبـيـ التـعـسـ اـنـ اـزـدـهـارـ الـرـوـحـ عـلـىـ الصـعـيدـ الـفـرـدىـ لـنـ يـغـيـرـ شـيـئـاـ مـنـ بـؤـسـ الـعـالـمـ . قـدـ يـحـرـرـ الـحـبـ اـرـضاـ تـقـسـعـ لـقـدـمـ اـنـسـانـ وـلـكـ حـتـىـ هـذـهـ القـطـعـةـ الـفـثـيـلـةـ الـمـحرـرـةـ » سـتـدورـ بـعـدـاـ عـنـاـ وـنـعـنـ نـهـوـيـ فـيـ الـهـوـةـ السـحـيقـةـ الـتـىـ لـيـسـتـ تـحـتـهـ اـرـضـ » لـيـظـلـ الـمـحـورـ الـوـحـيدـ الـذـىـ يـدـورـ حـوـلـ الـعـالـمـ هوـ السـيـحـ الـذـىـ يـتـقـلـبـ الـبـشـرـ بـوـقـ جـرـاـتـهـ الـجـحـيـمـيـةـ » .
كـانـتـ جـيـحـمـ اـبـدـ الرـحـمـ هـىـ قـصـةـ التـيـقـنـ مـنـ مـوـتـ الـاـبـ وـكـانـتـ ثـلـاثـيـةـ النـزـفـ وـالـشـلـالـاتـ وـالـمـسـيـحـ هـىـ قـصـةـ التـيـقـنـ مـنـ مـوـتـ الـابـ فـهـلـ كـانـتـ عـطـشـىـ لـسـاءـ الـبـحـرـ تـحـمـلـ بـشـارـةـ الـخـرـوجـ مـنـ دـنـيـاـ الـبـشـرـ الـهـائـمـيـنـ فـيـ الـكـوـنـ الـاـبـدـ ؟

فـيـ عـطـشـىـ لـسـاءـ الـبـحـرـ نـقـراـ تـجـرـيـةـ حـبـ مـحـبـطـةـ تـدـورـ اـحـدـاثـهاـ فـيـ تـلـكـ الـاـيـامـ الـتـىـ شـهـدـتـ اـخـدـاثـ ١٨ـ ، ١٩ـ يـنـايـرـ سـنـةـ ١٩٧٧ـ لـكـنـ تـجـرـيـةـ الـحـبـ هـنـاـ لـمـ تـكـنـ خـرـوجـاـ مـنـ مـغـبـدـ تـصـدـعـتـ اـغـمـدـتـهـ وـطـمـوـحـاـ اـلـىـ بـسـنـاءـ قـدـسـ

أقداس جديد . إن البطل في القصة لا يكتفى عن محاولة استعادة وجهه العجيبة المختفى خلف قناع حجري لا ندرى من أين يستمد صلابته : هل هي الرغبة في التضحية بالحب على مذبح الأمومة ؟ هل هي الرغبة في التفرع لدور سياسي ما ؟ هل من الآخرين (هكذا دون تحديد) الذين بطوقونها دائمًا ؟

إذا كانت الأسوار ترتفع بينهما بهذه الصلاية المصخرية فكيف إذن حدث أن انهارت من قبل وتلاشت المسافات حتى نعما بساعات من التوحد الكامل ؟

لا يقدم الكاتب أجابة لهذه الأسئلة اذ يعكت على سرد الوصايا التي يبنى على العاشق ان يحرض عليها اذا اراد الانتصار على جيوش العدو (هكذا ايضا دون تحديد) دون ان نرى علاقة بين جيوش الاعداء والاحجار المصخرية التي أقامتها الحبيبة تلك التي رفضت نهر الحب واختارت صحراء الجفاف وكأنها عطشى لماء البحر ؟

* * *

يبدو بطل المجموعة (في قصص الستيجيات) وكأنه احتوى في قلبه كل اطوار الوجود الانساني : لقد تجاوزت ذاته الفريدة حدود البيئة الخامسة الجغرافية والاجتماعية وحدود الزمان الخباص التاريخي او الحضاري . لقد ولد في وطن هو العمالم بأسره من رحم أم هي كل انسانية الماضي بقلب يعشق عذراء وحيدة هي كل انسانية المستقبل ببصرة تجوب آفاق الأزل والابد بذاكرة يمكنها ان تتغول بعيدا لتقتمى من التاريخ البيولوجي البنور الأولى لسر الموت « أنها تتراجع للوراء أقصى الوراء » عبر تدفق الظلمة وشلالات الزمن المشتعل لترى أضواء القمر الشاحب على غدرية الرمال المترامية البيضاء وهناك تقف لتعقب السر في أرنب بري يعمد في الضوء او في التواءات انعى او في رحلة طائر وحيد يهاجر في صيت عبر كل المسافات الهائلة » (جيم عبد الرحمن) .

نشأ بطل المجموعة بين هيكل التصورات المثلية للعمالم لكن الأعاصر تهب من معارف العصر على وعيه وقلبه فتتصدع الأعمدة الراسخة .

لكن البطل وهو يعبر فيافي العالم المنفى كان يتجلّى الام ذاته المرتعدة في قاع الكون الهائل ليطبل من محننته الوجودية على آلام البشر انه « الترف » ابن الشعوب المقهورة تحت سنابك الغزو الاجنبي الذي وطأ جسد آلام وانتهكه بعد ان خر جسدا مطعونا بلا يدين » وهو في المسيح ابن الجموع البائسة منذ نجر التاريخ التي « عانت وجودها والشمس تسلط عليها روما قبل وجود الزمن الذي نعرفه » وهو في الشلالات احد البنائين المأسورين خلف أسوار الجهادة والفلطة والقسوة .

لقد استشرق البطل تخوم الاتنماء الى القوى الاجتماعية التي تشن تحت سطوة الظلم والبغى والقسلط ولكن دون ان يرقى هذا الشعور من الصعيد الاخلاقي الى صعيد الوعي الذي يضيء طرق النضال ضد القوى التي تظلم وتبغى وتسلط لتراكم امتيازات موقع طبقة حرمسها بأسلحة القمع واجهزه المسمخ وفرق التضليل .

لقد احتوت عطشى لماء البحر على اشارة غامضة لدور ما للبوليس السياسي في احداث القصة مما يعطى انطباعا بخروج الساكت من دائرة المهموم الوجودية ذات الهايمى الاخلاقي الى دائرة الوعي الاجتماعي والسياسي لكن القصة باستثناء هذه الاشارة الغامضة لم تكن الا قصيدة رثاء لحب يوم تقتله الحبيبة مع سبق الاصرار لاسباب غامضة .

لكن قصص المجموعة حتى وهي اسيرة طابعها الوجودى تظل قادرة على ان تكشف بضوء ساطع لأولئك السائرين الى درب النضال ابعاد تجربة انسلاخ الذات من اسر الموروث الموجل في اعمق الوعي لتجاهه العمال و هي تتفرق بين هذين لاستعادة الامان الضائع وشك في صلابة الهياكل البديلة وحتى تسقط عنها كل الاوهام وتنتمل قدرتها على التحديق بحسارة في وجهه الكون حتى وهو يستحيل « الى جليد يشحب تحت الضوء الابدى الساكن حيث ستدفن كل الاوصوات وتتدفن كل رغباتها معها ولحن الجنازة يتلاشى ويفتل حلقا صوت ايقاع واحد معتوه لا ينتهي لا يبدا لا يسمع » (مسيح المراسيم) .

ان الاتنماء بهذه التجربة الروحية بكل مكابداتها هو السبيل الوحيد لاكمال تحولات النمو وتفعاليات الانصهار وتمام الخروج من ظلام احتراف الآنا الفردية والتهوؤ لاستقبال الفجر الطالع من رمادها المحترق .. فجر الاتنماء الوطني والتومي والاجتماعي يتجاوز . مبروك اشكال القصص السائدة في الخمسينيات (القصة الصورة او الشخصية او الفكرة او البرهان او القيمة الاخلاقية .. الخ) وبطفر بالقصة المصرية القصيرة من قصص التابع المنطقى او الشعورى داخل الاطارات اللغوية المتداولة الى مستوى القصة الرؤيا - الشهادة .

انه يتخل عن لغة السرد التقليدية اذ يكتشفَ قصورها عن تجسيد تجربته الفنية بكل جيشانها وععنوانها واحتدامها وتلطم تيارانها الشعورية .. انه يكتب بلغة جديدة تنتقل بحرية عبر ازمنة الوجود الانسانى المتعدد الابعاد . ومن الذكرة ذات الطبقات الحضارية المترابطة يصنع حماما شديد الكثافة ثرى الدلالات تتجسد فيه المشاعر الغامضة والرؤى المبهمة في تيارات من الصور الناطقة بتقاصيلها الحسبة وأصواتها وظلالها وايقاعاتها اللونية والصوتية .

يحتوى تلك التيارات الشعورية شكل فني أقرب للقوالب الموسيقية :
يبدأ القصة بموجة شعورية اترعىت باليقاعات الهزيمة واليأس تنتقل منه

إلى عالم الطفولة بكل مسراته ومباهجه وتوبته للنمو ثم تتوالى ايقاعات القلب المروع بتصدع الهياكل الراسخة الخائف إلى حد الهلع من الموت المتلهف لاستعادة الأمان القديم الصارخ دونما صوت اذ تغور المرحة في خواء التسليم بلا جدوى الصراخ . وبعدها تتتجزء الحان الحب وكانتها أطوار البحث وتشتعل الظلمة بأضواء من شموس واقمار ثم يربىن الصمت الكوني الأبدي اذ تحترق الشموس وتبلغ الأقمار محاذتها الأخرى وحيثئذ يتعمالي ايقاع الهزيمة مرة أخرى تواكبه هذه المرأة أصداء انهيارات العالم الجديد اذ تتقوش اعمدته فيتهاوى فوق الأطلال .

إن الشمول الانساني في تجربته الفنية يغريه باستلهام تجربة المسيح فتحول مفردات القصة الانجيلية «الاب .. ابن .. العذراء .. الصلب..» الزيتون .. «القيامة .. البشارة» تتحول في المعالجة الجديدة إلى قصة نبي معاصر كان يحصل للعالم بشارة الخروج من الجسد الموت الملك إلى القلب الحياة الملائكة لكن المسيح الجديد اذ يكتشف قصور نوعه عن احتواء بؤس العالم يتبدل بارادته أن يرفع لترشق المسامير في راحتيه المشدودتين لكنه يحرص قبل موته أن يوصي كل اليتامي بأن يكتوا عن انتظار الاب وأن يكونوا — وهم اليتامى — آباء أبنائهم يقحم مبروك في النسيج الانجيلي مفردات من التصور الاسلامي (عندك نحلة فهزيها) وهو هنا ينساق للتداعيات الذهنية الدخلة التي فرضت نفسها تحت ستار من تشابه المفردات)

لكن مبروك لا يصبر في بعض قصصه على صياغة الشكل قادر على احتواء التجربة داخل نسيج تكونت عناصره من مفردات الخامدة التي يحاول تشكيلها ان ينتقل فجأة من الخاص إلى العام :

في جحيم أبد الرحمة تتابع وقع الموت على اب وام غاب ابنهما ثم دعيا للتعرف على جثته وفي حين تتوغل مع الكاتب في أعماق الجرح الناشر في قلبهما نراه يتحول تحت وطأة التداعي غير المنضبط للتأمل في صور الموت المتعددة البعيدة عن عالم القصة (امرأة تحترق او تقتل تحت عيون اطفالها وابناء ينتظرون آباءهم ثم يجدونهم قتلى تحت العجلات وآباء خرجوا بعد ان وقف الضرب المجنون يبحثون عن ابناءهم .. الخ) .

وفي مسيح المراسيم يقد مبروك صورة للألم تضافرت تفاصيلها في خلق حضور كامل لام حقيقة « ينعقد فوق رأسها الدخان الاسود المتلاعذ غزيرا من الموقد .. قبضاتها ميتتان من غسيل القدح الصنداء ولأنها تجفنهما في جلبابها لذا نان رصمرين على فخذيهما قد تلوثتا إلى درجة القذارة .. صوتها خافت وصيتها ذليل وحصرتها لا تقطع وخطواتها بطيئة وكأنها ارھقت من دفع امواج الفم الرازح »

لكن مبروك لا يعکف على اعطاء الشخصية ما يرتفع بملامحها التنسية والفكريّة والوجودانية إلى مستوى الرهز أنه يطرح عن كاهله عباء التجسيد الفنى فنزا إلى الكشف المباشر عن المعنى الشامل الذى تجسده الألم « لقد دهشت لرؤيتها على هذه الحالة التى أوشكت أن تكون أبدية حاولت أن أذكر متى بدأت مجلس هكذا ربما قبل وجود الزمن الذى نعرفه أو المكان الذى يأسرنا أو الشمس كشمس وأخذت أعنى رؤيتها وهى توجد والشمس تتسلط عليها وتحركات الدود المولود

وكان مبروك يقول للقارئ دون مواربة أنا لا أعنى بالكلام عن الألم حقيقة ولكن أرمز بها للإنسانية كلها .

غادراً أضفتنا للانتقال من الشخصية إلى دلالتها العامة التخطى أحياناً عن تجسيد التجربة بالفن والإكتفاء بالتحليل حولها بالفکر وغياب بعض التفاصيل الضرورية أو انطماسها وافتقاد بعض الفواصل الفنية التي توحى بالانتقال عبر الأزمنة وتضمن جمل الحوار أحياناً لحالات مبهمة نلعلنا بذلك نكون قد أحطنا بأسباب ما يكتنف القصص من غموض قد يسبب للقارئ بعض العسر في التلقى .

واخيراً لعل الذين تصوروا أن قصص مبروك تحاول أن تفسر اللغة على الأنصاف عما لم تخلق للأفصاح عنه قد استدرجوا لعبارات تضمنتها القصص ساهمت في ارباكم والتثبيش على محاوالاتهم تقسى دلالاتها الكلية مثل « ملعونة هذه اللغة التي بدأت تهوت هي الأخرى . وثبتت الآن أنى عاجز عن نقل هذه اللحظة وأن حبر الطباعة لا يمكنه أن ينعمل أكثر من أن يكون حبر طباعة . المساحة الخالية بين الأقواس المفتوحة هي مساحات صمت تتخلل الكلمات وهي ليست فاصلاً بل امتلاء غير مرئى بكل ما تعجز عنه اللغة المنطقية المحيطة بها .

كان مبروك يكتب بلغة فنية تستمد إيجيدها من علامة الصورة بالفراغ وعلاقة الصوت بالصمت في نسيج تشكيلي وموسيقى يتحقق لرؤيته أرفع مستويات الحضور التعبيري والجمالي فـما معنى الحديث أذن عن موت اللغة وعن حبر الطباعة وعن عجز اللغة المنطقية وكأنه لا يزال يستخدم لغة النثر العادية التي يدرك أى كاتب مجزها وقصورها حين يحتشد لتجسيد رؤيته طامحاً لأن يطلقها القارئ وهي في أوج نقائصها وتقريداها .

لقد استطاعت لغة مبروك الفنية أن تحقق لرؤيته تفردتها وتميزها وخصوصيتها والشكوى من عجزها لا يعني الا قصور وعيه عن الاحتاطة باسرار لغته الفنية وانتقاده خبرة الترس على تشكيل خاتمه وانتقاده لجموح انفعال بالتجربة لم يجدما يقاومه من قدرة على الكبح .

جيسي بابا

محمد عبد الرحمن

من بين طيات الزرقة المتألقة . اخرجت السماء ثديها المتكور الدافع للسبح الوليد فسرت عصارة الشمس الطازجة تبعث الحياة في الكائنات والأشياء . افتحت ابواب وأبواب فتدفق نهر النشاط اليومي فوارا يملا شرايين المدينة وتشعّب الشوارع بالف البخل الزرقاء وراكبي الدراجات وطوابير الذاهبين للعمل واختلطت صيحات يائعي الصحف والمأكولات ببابا السيارات وأغانيات الصباح ووسط أغصان الضفائر التي تنتهي بالشرائط الملونة . حمراء . بيضاء . خضراء . كانت (بطة) ترتبط حقيقتها الصغيرة وهي ذاهبة للمدرسة . كانت ممتلئة بالفرح فلم تك تشعر بالسمات الباردة المشاكية تداعب خصلات شعرها ولا ينفلل الحنيفة كل يوم .

نظرت الى أعلى وهي تزرعينا لبرتقالة السماء فردت عليها بغمزة ضاحكة وسكتت مزيد من الدفع لاجلها . كان كل شيء له طعم السكر في فمهما الصغير . فراح تتنفس رفات من البخار المخفي الناعم وتستمتع بمرأى تكسر الضوء الوانا عليه . وقفت على رصيف الشارع الكبير ومن نجوة مقصورة وسط قطبي العربات طارت وحطت على الرصيف المقابل . تحسست أصابعها اللدنة المتذليل المعقود في جيب (المريلة) واحست بخروشة الورقة المالية تحت القماش . لقد جاء (بابا) بالأمس . عاد من السفر البعيد وفي الصباح . أعطاها جنيه . جنبيها كاملا جديدا بلون

الكاكاو . وقال لها اصرفيه . كله عن آخره ولما صاحت أمها قال : لاتعني
 بها . رقص الفرج يقلبها . ستشتري كل شيء . وستذهب لمصحف
 المدرسة اليوم . هي لم تك شتتى منه أبداً . وعندما وصلت لشارع
 المدرسة كانت قد رتبت الأمر تماماً . في الأول سوف تشتري ساندوتشات
 المربى اللذيذة والقشدة . ثم في النسحة تشتري (البيسي واللبان)
 لها ولمني صاحبتها وكذلك سحر أما الفتى هدى فلن تشتري لها . لأنها
 تضريها . وفي المرواح ستشتري نظارة ترى الشمس من ورائها خضراء
 وتشتري شريطة برتقالية للعروسة التي جاء بها بابا معه . إنها تحب
 بابا كثيراً أكثر من كل الدنيا . بابا لا يضرب أبداً . أبداً ولا يزجرها
 عندما تخطئ في عمل الواجب وحتى عندما تتشاتي فینکسر شيء يحميها
 من ماما ويقول لم تكن تقصد . بابا هو الذي يفهم أكثر منهم كلهم . هو
 الذي يقول دموعها تلعب . ولا يطرد أصحابها أبداً . وحتى عندما تخفي
 نظراته يخاصها ولكنه يتصالح على طول لما يجدوها وياني بكل شيء .
 لكن . لم يأخذونه ؟ هؤلاء الرجال الذين يأتون بالليل . ويأخذون الكتب
 وأشرطة الأفلام ويقلبون كل شيء في البيت أنها تخاف من هؤلاء الرجال
 هي وأخواتها ولا تحبهم أبداً أبداً . لكن هل بابا يخاف منهم . هي عندما
 زارتته في السفر مع ماما ونينا كان يضحك لها ويداعبها لكن نينا كانت تبكي
 وفي كل مرة تبكي . لماذا لا يأتي بابا معهم كي تفك نينا عن البكاء . ولماذا
 يصبح (الضابط) فيقومون ويأخذون الساکر بابا ويذهبون به . هي لا تحب
 الساکر أبداً . هل بابا عبيط ؟ . يقول فيه عساکر طوين ؟ يدافعون
 عنا أو العساکر هم الذين يأخذونه بعيداً . وكل مرة يقول لها لن اسأر
 ثانية . ويسافر متباكي ماما ولا تعطي مصروف وتقول سأشترى بالنقود
 حاجات لبابا . وعند هذا الخد اضطرب رأسها . هل تصرف جنيه بابا
 وإذا سافر لا يجد نلوس . غص الألم عليها الصغير متوقفت قبل أن تبلغ
 المصحف وتكونت يدها متصلة على المنديل في جيبها واستدارت عائنة
 لفnaire .

وعندما اصطف طابور الصباح ثم بدأ يتحرك باتجاه الفصول فكرت
 سوف أعيد الجنيه لبابا لن أصرف منه شيء . حتى لا يصبح بدون نقود
 عندما يجيئون ثانية .

عبدالرحمن
الأبي - ودى



الباستي
الشنتوى

قالو جدونا للملك : انت الاله
انت شراع الشمس .. واهب الحياة
ولك الصلاة

وبنوا له بالاكتاف معابد مهيبة
نحتوا عليها الفنانين صورته
وهو ببارك رعيته . يستقبل المولود
رسوه وهو في حفلة التتويج
يلعب الطقس الذي متوزع على الكهان
في مركب وهو يصطاد السمك
ويجلس الرغفان
ويقطف العنقد

وهو يهب النور
للعالم المطمور
وهو على عرشه بيتلقى الهدايا والتدور
وأول ماصدق الملك انه الله
واحكم على انه الله
وظلم على انه الله
قتلوه
وعينوا ملك
وشوية .. قالو الملك : انت الاله
والفنانين
طلعوا على المعبد أبو اليه العظيم
وقاموا قفسوا عن الحيطان ومن السنين
حياة فرعون القديم
وهيأوا الحجر القديم
لرسم أمجاد جديد
وطمس أمجاد القديم
وأول ما صدق الجديد انه الله
واحكم على انه الله
وظلم على انه الله
قتلوه

واختاروا ملك
ويعنوه طبعا الله
ويقسطوا الرسم القديم
وينفسوا الاسم الجديد عليه
مصر ابنت في الكون عبادة الفرد
النقش ع الجدران
و فكرة التاليه .

* * *

وفي البيات الشتوى باعها طويل
تقولها امتي النهار
تقولك : اتأمل جلال الليل
لكرها
رغم البياث والمنطق المفحوك
والبهله في العالم المهلك
حتبقى احلا وردة في البستان
وحيصعد الانسان
من رقدة الديدان
والوضع المستحيل
امتي وفين وانهى جيل ..
لو كنت عارف كنت اقول
لو كنت عارف ..
كنت استغنى
من الاحزان

* * *

يا معمتنع استمع ويا قارى اقرأ
جواب صغير باسم وطن الفقرا
العالم الفقريه
اللى تبان مولوده .. مطاطيه
للرب .. رب العائلة المصرية
جل شأنه
وفين مكان مكانه
في الجنة او في جهنم الحمرا
وايه مكان لابس
ماسمك عصايبه ف بذلة النازى

او في ملابس قد ييسين بيضا
او عاري
خزيه يخجل الكفره .
جواب اليه في جنة النعيم
او في جهنم في عذاب مقيم
سواء مع الرب العظيم
او في المكان اللي استحقه
كل رجال للئيم
هناك في اعلا مستقر
او في سفر
حسب ما قدم للوطن من ذل
او من خير عباد ..
جواب اليك ..
ياللى مازلت العمله والطيب
ياللى مازلت التكبه والالم
يالي انت ساكن زى حلم كثيب
عايس معيشش في الهزيمه والوحشم
عايش يا ابن العنهه والسراديب
عمرى لا شفت الرب شكل الدibe
عمرى ما ثلبت الرب يسرق في الحرم
عمرى ما شافت الرب
يلعب بدموع الشعب
ولا شافت رب يعاقب اللي انظلم
ويجدد اللي ظلم
ولا شافت عيلة رب تسرى في النهار
الرب ما يناجرish في اللقم
وفي القيم
ولا من ايدين الطفل
يسرق الحليب

جواب لرب العائلة المصرية
 الى خلقنا كلنا سواسية
 لص الفراخ مع الفواعلية
 الصادق الشريف مع المزيف اللطيف
 نيون بويتيكانت السلام .. وتجار القطاع العام
 الدم في بيروت واكتوبية السلام
 سينما اللي رجمت بالكمال وبال تمام
 المقتى مع لص البنوك
 ايوه البنوك اللي تركها لك ابوك
 ليك والاخسوك
 وللي حموك .. وسلطونوك
 وسقفوالك وسط ما حنا بنلعنوك
 رب الجميع وكلنا اولاده
 يرهى علينا نهمة الالحاد
 مؤمن ما شفنا زي الحاده
 وباجتهاده العبقري .. وجهاده
 وجihad اولاده واخوانه وزوجاته ، واحفاده
 ضاعت بلاننا اللي ما كاينتش في يوم ..
 بلاده ..

وعشنا مع ذكرياته
 وكرهنا تفاصيل حياته

شحيح في حب الوطن
 وغزير في احقاده
 كريم في سب اللي ماتوا
 وهم اسياده

* * *

على قدم الفيم مفيم والالم عاصر
 اشكيك لرب العرش والاكونا يا عبد الناصر

انت السبب

انت السبب

انت السبب

عالجتنى في الجلد وترك العصب

انظر لاتهالى انتصب

ولا طلعت الرايات من قلب اللهب
ولا عاد لي وطني المفترض
ولا اتفك زهران م الحال
وانت السبب
وانت السبب
وانت السبب

عش اللصوص اتفلت
ايدى اللصوص جنت
ولتسقط الايدي التى بنت .

الرب راعى .. في رعيته
ينشر ضياء ورحمةه
ورب علينا العجيب صياد افاسى
يفتح ويقفل في السكك حسب الدواعى
ولا انفع الا معنده
فيه رب يرهن امته ؟ .

يا كل شهيد ومتته
فيه رب كل ما غزرت الموجه يغير كل مائه
فيه رب .. صوته يناس يخالف نيته
وأنهد جسر الوطن
وأندت العرائس ..
عام الرخاء ، عام الهباء ، عام البلاء
اللى مابعده بلاء
كان ارض الوطن اكلت جدور الناس
عشر سنين شتا .. لا معنى للسنوات
لما تكون في البيات

* * *

. ويدخلوا الاعداء مسام الجلد
. ويدخلوا فرائش الوطن
. ويرغوا جياهنا في اوحالنا
. في تواريختنا .. في احوالنا ..
الرب اوحى لهم باقصر طريق
 وبالبيات الشتوى اوحى لنا
. ويدخلوا الاعداء بلا استئذان
. وينصبوا الصلاة
. ويرفعون الادان
. يغيروا طعم المكان .

يتعلموا العامية والقرآن
 واحدنا اعداد قليلة
 وشرذمة ضئيلة
 تعرفش غير تحارب بالقلم وبالسان
 بقينا دولة عظمى
 حرامية زي اميركا
 وقتلة زي اميركا . ونصنا جواسيس عند اميركا
 يارب احلى اميركا
 لان رب علينا ابن اميركا
 عبد العبيد الترك
 بنى قبلة في نيويورك
 ولا مات ..
 ماماتشن وياه اميركا
 وربنا يشد غلوبونه
 ويخص افيونه
 آه يا احط اللصوص
 شدوا علينا الكفن
 آه يا اخس النفوس
 بيعوا عمامة الوطن
 كان الوطن مستقل
 في عز ما هو محتل
 صبح الوطنتابع
 وانقسموا الاخين : ده شاري وده بائع
 والجنة للمستغل
 والاجر الاقوى وللانكى
 بش النافع
 لجا الوطن للسبات
 وبات نفس البيات
 فلا المصانع تنور
 ولا الاراضي تفل
 صبح الوطن
 في بي رب العائلة
 كلمة غريبة في رطانته تترطن
 وهو سارح ع الخريطة
 ينشر المفن
 ويبحثهم مني قصاد عينى

بحتهم والدم ع الرصفان
الدم ما بينك وما بيني
حسيت يومها لدونة الرغفان
معجونه بالدم الفلسطيني
معجونه بيسار الوطن .. لبنان

* * *

ولا كنت اعرف صبرا من شاتيلا
ولا كنت اعرف صيدا من بيروت
بحر البقر .. ما كانا مثـ عـارـفـينـها
عـرفـناـ اـمـتـىـ ؟ـ وـالـعيـالـ بـتـموـتـ
وـانتـ بـتـشـمـتـ وـالـشـمـانـهـ حـقـ
انتـ بـتـشـمـتـ وـالـشـمـانـهـ دـيـنـ
افـكارـكـ السـودـةـ بـتـحـقـقـ
لـكـنـ وـمـنـ بـكـرـهـ حـتـهـبـ فـيـنـ ؟ـ
ولا كنت اعرف صبرا من شاتيلا
 الا طالقى طرطشات الدم
حسـيـتـ بـيـنـقـىـ فـيـ شـاتـيلـاـ قـتـيلـهـ
وهـرـاتـىـ نـازـفـ دـمـهاـ مـ الفـمـ
وصـاحـبـ مـاعـرـفـتهـمـشـ
شـعـراـ مـاسـمـعـتـهـمـشـ
اسـمـاءـ مـاـنـأـيـتـهـمـشـ
وـبـكـارـ ..
ما قـتـلـهـمـشـ اـبـداـ :ـ يـاـ عـمـ
مرـمىـ فـيـ حـفـرةـ قـتـيلـ اـنـاـ
اعـبرـنـىـ لـاـ تـهـمـ
مرـمىـ فـيـ حـفـرةـ قـتـيلـ اـنـاـ
فـيـ مـحـنـةـ صـحـابـىـ ..ـ عـلـىـ السـكـةـ الطـوـيـلـةـ
لـلـكـيفـ ..ـ عـبـراـ لـكـ ..
اهـ يـاـ فـلـسـطـينـ يـاـ الـهـ الصـيرـ
الـكـلـبـ جـوـهـ البرـانـدـهـ صـاحـيـ بـيـتاـوبـ
وـانتـ ضـاحـيـةـ المـحـازـرـ فـيـكـ تـتـنـاوـبـ
الـزـحـافـاتـ بـتـرـحـفـ الرـجـالـهـ
وـالـحـفـارـاتـ بـتـلـحـدـ الـاهـمـاتـ
ابـنـكـ مـشـىـ وـالـحـربـ شـفـالـهـ
مـنـ المـدـنـ نـزلـتـ عـلـىـ الـخـيمـاتـ
وـانتـ واـخـدـاكـ السـفـنـ غـرـيبـ

فلا علم ولا وطن ولا اهل
 اما الجراح ندى مسيّرها تطيب
 موت السلاح هوه اللي ما هواش سهل
 وانت اترميت صحرا
 انت اترميت جبل
 انت اترميت حدود
 ويتحاصرك جنود
 ويتحاصرك عرب ٠٠ امر من اليهود
 * * *

ولا كنت اعرف صبرا من شانتيلا
 الا في اخبار الانس العادى
 الا في اخبار الانس اللي مكفه بلادى
 م الشميس للوادى
 وانت بتتشمت يارب المائة المصرية
 انت بتتشمت في العدو العربي
 ويقولوا مات
 مين اللي مات
 امال انا مالى سامع صوتك الكثيب
 بيفتح زى الدبيب
 امال انا مالى شايفك صاحى زى الدبيب
 بنابك الرهيب
 وانفك المريب
 أولى فین ما ولی بتواجهنى سحننك
 كانى مولود وشى ناحيتك
 وشى في جزمنتك
 يا قاهر الضباء
 يا عابد الرياء
 يا سارق الرغيف واليهجة والكتاء
 يا بطّل الحرّوب
 وبطل السلاح
 وبطل النفاق
 يا مسلم الوطن الشهيد
 مقتول على بوابة الاعداء
 برغبتك في الادعاء
 برغبتك في الادعاء
 ضيقـت ارض الله على
 اتمـنى يا ربـى اذا امـوت

ماشوفش رب عيلتى .. في السماء
يقابلنى وشك فىن ما حل
وفين .. ما اولى تهل
في الشميس او في الفصل
حاوى وقف يلعب علانية
تصحى على نيه .. ونبات على نيه
وجود في كل الوجود
يا رب العائلة المصرية

واما صوتك
اهو ذه اللي شكتنى قوى في وتك
لسه بيرمح في البلد
حيث ما توجدت بيتجد
ولسه سامعه بيعوى في البركان
ويبيضحكوا السخفا وبيزقططاوا
كل الوجهوه ام اللفاغيد السمان
اللى بيزكموا المكان

الفسحة قاعدة ترن لسه من زمان
وصوتوك الكذاب ابو الاشكال وابو الالوان
داخل بن الشبابيك
نافذ من الجدران
بازار من الراديو
ونازز من الجنرال
الفرزة منصوبة وتجار الحشيش
بيهتفوك : يعيش

وصفيك ابن النعل ابو قالب .. ونبوية الفواحشية
واللواط زفت الطين ..
وبجع المسكين
 والمطرية اللي بالمعة ضفدعتين
وسارقة منطقتين
وعماره تيجي ميت دور وقططوتين
اهو اللي مات مات .. واللى غار اهو غار
لكن ياربى حبهم للدنيا ..
ويلاحس بيهم من ورا الاخبار
دول هندوبين الوطن
في حالتك
وفي الحالتين
ملحدين الوطن ولما من العيش
لسه كلابك فينا مفلوته

ما مخلين في جراب الشعب فتفوتة
الفرزة منصوبة واساندة التبكيش
والمخربين في القاعة .. والشاوיש
بيهفولك : يعيش
وانت عايش زى ما انت
يا صنوة اللثام
يم عاص ويبحى تاتى عام
وانت بتحكمنا رغم تغير الحكام
ولسه ماقدمتش نكتة السلام
وبتتسم مخصوص
لأشطر اللصوص
اللى دفع من غير ما حد يقوله كام
لسه ف هكانك مستقر سفید
صوتك بيوصل وين فى الماعيد
من الوجه ود الصفراء خلف المكتب
بن اهل أعلى المراتب
وارفع المناصب
أهل العلوم الجادة والمعرف
أهل البنوك العالية والمصارف
وي Bauer الخمور وب Bauer المصاحف
ويقولوا مات
أبداً ما مامتش يارب العائلة المصرية
دى ترهات
انت في كل القاعات عايش وكل الصلات
انت في صلاة الجمعة
وانت في خمر السيارات
في دينارات العسامل المهاجر
وفي نقط الرقصات
في حبر بهن القلم
كتباك اللثام
اللى يحولوا الوطن حبة كلام
ويزنوا بالحرروب وبالسلام
بطحة الولية .. وضحكه الفلام
يا ايها الرب العجيب
مش راح نسيب الا اذا انت تنسى
انت واهلك والنسيب بعد النسيب
ومصر لنهse بيـك مبلية
السجن بتسميه حرية .. والفقر بتسميه رفاهية

والجوع بقى له خطة خمسية
وتشعبنا بعد التاريخ والمكانة
ما ناهضش حتى يبلع الإهانة
بعد الإهانة
أفكارك السوداء محاوطانا .. قدانا .. وورانا
لسه الصبي بينضف الدكانة
ويزوق الدكانة
عشان تواصل بيعك الأمانة

* * *

تنبهوا لأمر يا أولى البشر
فرعون قام ع الأرض .. دمه انتشر
في الريح وشوك الورد
وتحت شمس الصيف وفي ليالي البرد
فرعون قام ع الأرض .. في الوطن خطر
فرعون قائم يستوي في طيقه
فرعون منصوب في الأفق
زي النساء والقدر ..
ولقولوا مات ؟
الرب صاحب الغرب الآديان
ما ماتش يا أخوان
وصدقوني مش بين له موت
الكتب نفس الكتب
والصوت هو الصوت
عملنا ايه احنا عشان بموت
جيينا وطننا من صحراء التيه
هزمنا بوطننا زحام مفترضيه
غرستنا رجلينا في طين ارض البلاد وقلنا لا
وقدرنا نقلق راحة الباطل
ونفضي قلب الامة م اللي فيه ؟
ولا ضحكنا بفرحة الأرغن
واخدنا في الفسحة سنة واثنين
لحد م الفرعون يتفرعن ؟
ورب واحد ليه ؟ ما ييقوا اثنين
ثلاثة ، خمسة
وننقشط الجدران م الحاكم اللثيم
وننقش الجدران للحاكم الحكيم
ولما نشي المسالة
لازم ندين بالفضل والعرفان
لحننا القديم

أدب الالتزام

Literature Engagee

بقلم : ماكس اديريث

ترجمة وتقديم : د. عبد الحميد ابراهيم شيخة

* تكملة لما نشر في العدد السابق

يقوم الدفاع عن الالتزام على افتراضين :

الأول : ان اهتمام المرأة بعصره هو مصدر كبير لالهام الفن .

الثاني : ان حرية الكاتب الخلقة لا تنفصل عن احساسه بالمسؤولية الاجتماعية .

فيما يتعلق بال نقطة الاولى تطلعنا نماذج الماضي على حقيقة هامة وهي ان القيمة الباقية للأعمال الأدبية الخالدة تتبع من تناولها لأحداث تنتهي الى العصر الذي الفت فيه ، وأنه يقدر مشاركة الفنان في احداث عصره يكون عمق تفهمه للجوانب الانسانية الخالدة ، ويكون تأثيره من ثم — باقياً وعالمياً . وهذا يوضح الرأي الشائع عند بييجي واراجون وسارتر الذي يمكن تلخيصه على النحو التالي : الموضوعات الخالدة تعبّر عن نفسها من خلال ظروف معينة ومحددة . فكما يقول اراجون : «(الشعر العظيم خالد لأنّه مرّقّط بزمن معين)» (٢١) ، ويسحب سارتر هذا الرأي على كل الأدب ، منadia بأن الخلود هو ثواب الذين يتخذون مواقف في غرابة عصرنا (٢٢) ، ويضع بييجي المسالة كلها في كلمات قليلة موجزة :

« والخلود ذاته مرده الى الدنيا الزائلة » (٢٣)

وإذا تركنا جانب المفهوم الديني لفكرة الخلود ، فإن ما يسميه الناس ، بوصفهم مخلوقات مادية ، خلوداً هو ما يبقى رغم تقلب الأزمنة والاحوال . ولكن أدب الالتزام يرى أن صفة الخلود تتطلب — إلى جانب عبرية الفنان — اشتراكه في الحياة المحدودة لعمر زائل . فعلى الرغم من كون الحب والكراهية والغضب ... الخ صفات مجردة لكل عصر ، نجد أنها تؤثر علينا فحسب حين تتجسد في مخلوقات من لحم ودم ، في رجال ونساء ينتمون إلى عصر أنسئائى حقيقي ، ويدبّون على رقعة حقيقة من الكوكب الأرضى . وعلى سبيل المثال كان روميو وجولييت عاشقين يمثّلان عصرهما قبل إن يكونا رمزاً للعشاق في كل زمان كما هم عليه الآن ، وفي مسرحية شكسبير نجد أنه لا تتفق في سبيل جبهما عقبات غائمة « خالدة » بل قيم اجتماعية معاصرة لها لا تعنينا

(21) Chronique du bel conto (Geneva, 1947) p. 25.

(22) Situations II, p. 15.

(23) Oeuvres poetiques completes (Paris, 1948) p. 813

في شيء الان ، ومع ذلك فمن خلال ضراعهما مع تلك التقاليد البالية استطاع روميو وجولييت ان يعبران عن هذه المعاوتف الإنسانية الأولى التي يعرف بها الرجال والنساء في كل حين أنفسهم واهليهم . ونجد مثلا آخر في الشعر الوطني الذي كتب في فرنسا أثناء سنوات الاحتلال الألماني (٤) . وليس هناك من شك في ان الأجيال القادمة سوف تنسى الاحداث المحدودة التي اجتاحت ثورة شعراء المقاومة في فرنسا ، ولكن مادامت هناك مآس قومية فان ثورة هؤلاء الشعراء سوف تحيط بصفتها الخالدة في الهم تلك الأجيال التي تخوض معركة لا تنتهي ضد الظلم . وبلاحظ ارجون ان ذلك كان قدر فيكتور هوجو وشارل بييجي اللذين تبوا كتاباتهم الوطنية منزلة مرموقة في عام ١٩٤٠ على الرغم من أنها كانت نتيجة لنكست وظروف مختلفة .

غير ان جوهر المسالة ، فيما يتعلق بأدب الالتزام ، يمكن في العلاقة بين الحرية الخلقة (او حرية الإبداع) والمسؤولية الاجتماعية او بتعبير ارحب : يرى ادب الالتزام ان حق الكاتب هو ان يجد حرية لدى المجتمع ، وحق المجتمع ايضا هو ان يجد لدى الكاتب احساسا بالمسؤولية الاجتماعية والاعتراف بهذا المطلب المزدوج وبهذه العلاقة الجدلية هو من صميم الالتزام . ومن المهم ان نؤكد على الجانب الاجتماعي في المسؤولية لدى ادب الالتزام الفرنسي ، لأن جون ماندر في كتابه عن كتاب ادب الالتزام الانجليزي — بعد ان يقول لنا بحق « ان الالتزام يضرب بذوره في المسؤولية » — يرى ان المسؤولية ليست الا « مفهوما اخلاقيا » . وهذا الرأى اما انه فضفاض جدا او ضيق جدا : انه نضفاض لأنه ليس هناك عمل فني لا ينطوي على بعض القيم الأخلاقية التي من خلالها يستطيع المرء — كما يقول ماندر — ان يحدد « نوعية » الالتزام مبدعة . واظن ان الحديث عن « الالتزام » بهذا الشكل الواسع مضلل ، ويستحسن ان يطلق عليه « التورط » ، وهي نقطة سبوف أعود اليها فيما بعد حين اناقش مفهوم سمارقر للالتزام ، ولكن « التورط » ليس وسيلة أدبية على الاطلاق ، بل هو حقيقة لا يستطيع اي كاتب او انسان الفكاك منها . ومن ناحية اخرى يعتبر رأى ماندر ضيقا جدا لأنه يقصر مفهوم الالتزام على الاخلاص « لفكرة » ، على حين يصر كتاب ادب الالتزام الفرنسيون على طبيعة الالتزام المتمردة والعملية في كتاباتهم . وبيجي خير مثال على ذلك ، حيث لم يكن راضيا عن المبادئ

(٤) يمكن ان يراجع القارئ جانبيا كبيرا من اسهام ارجون في كتاب :

Aragon, Poet of Resurgent France by Hanna Josephson and Malcolm Cowley (Pilot Press, 1946).

الغاية للاشتراكيين أو المسيحيين ، وظلت اعماله تناوش دون انقطاع احداث العصر كما يراها الاشتراكي ومسيحي ، وخاصة في احداث دريفوس ، حتى وصفه احد التقى بأنه « صحفى يشك في الاحداث الجارية » (٢٥) . ونجد هذه الطبيعة المترددة في معظم اعمال سارتر ايضا . واحيانا يتدخل المؤلف مباشرة في موضوعات الساعة التي ماتزال محل جدل ، واحيانا اخري يثير موضوعات اخلاقية اساسية على ضوء مشاكل العصر . ومن ثم يصف اراجون اعماله بأنها انشوة باقية تعينا على الاحتفاظ بآيماننا في السعادة الإنسانية :

ساغنى ساغنى ساغنى

حتى يصبح الشبح انسانا

كما يبارك يوم الاحد بقية الأسبوع

وكما يضفي الامل حلوة على الحقيقة (٢٦) .

يشكل كل هذا اكثرا من « مفهوم أخلاقي » غائم ، لأنه يتضمن وجهة نظر اجتماعية محددة واضحة ، ليست بالضرورة هي وجهة النظر الصائبة ، ولكنها على كل حال جزء لاستجرا من الالتزام بدعونها عيناً . ويبيني أن نؤكد على أن المسئولية الاجتماعية هنا ليست مرادفا للدفاع عن نظام اجتماعي معين حتى لو كانت المرء على وفاق معه ، لأن ذلك سيفتح الباب لنوع من الأدب الفت الموحى به الذي يهلك من غير اقتاع للنظام ، كالرواية التهذيبية ، التي مضت غير مأسوف عليها ، في العصر الفيكتوري بإنجلترا والجمهورية الثالثة بفرنسا او في عصر ستالين بروسيا . ولابد أيضاً أن يكون الاحساس بالمسئولية الاجتماعية ، كما يرى ادب الالتزام ، احساساً تقدياً ، لأن هدف الالتزام ليس اعتناق الاوهام بل تحطيمها ، ولأن نفخ القيم الزائفة يعد خاصية هامة من خصائصه . وفي هذا المقام يتجلى لنا منهج ارجون في تحويل المسارات الثقافية للحركة الشيوعية ، وما يحسب له انه لم ينظر موت ستالين كى يؤيد المحاولات المصادقة ، على قاتلها ، لإعادة بعض النقد البناء الى الفن السوفيتي بدل أن يقتصر على الشكل النمطي الذي يمدح النظام . ولابد مثى خطوة ابعد حين وقف صراحة بجانب الاتجاهات المترددة في الأدب السوفيتي ، ففى حديث القاه عام ١٩٥٩ فى مجموعة من الشباب الشيوعى ذكر سامييه بأنه « ليس هناك نور بدون ظلال » وان كتابا لا يحتوى على صراع يسوى في النهاية لمصلحة النظام : « لا يستحق أن يفتح » ، ثم مضى قائلاً :

(25) Maurice David : Initiation à Charles Peguy (Paris, 1946) pp.

(26) Les Poetes, p. 161.

« ان كنتم تتوقعون ان تزودوا بالصور الجميلة المطمئنة التي لا تثير في عقولكم استثناء ، والتي كتب عليكم ان توافقوا عليها سلنا ، فلا تتوقعوا في بعض مئات المصفحات ينتهي الى عالم آخر يعرف شيئاً باليوتيوب » ، وليس هناك ما هو اخطر من اليوتيوب . انها تهدتنا للنوم و حين يوقظنا الواقع نصبح كالسائرين يناما على قم السطوح حيث نجد أنفسنا نهوى فجأة الى الارض » (٢٧) .

واخيراً من الحق ان يرفض الفنان « التسوية او الحل الوسط » ، ويرفض التعامل مع الاوساط غير الأنبية اذا كان يريد ان يحافظ على نزاهته ؟ ظهرت وجهة النظر هذه اول بواطنها في مجتمع مفتوح مزقته الصراعات الطبقية ، وشاعت بنينامستنذ النصف الثاني من القرن الماضي ، ولكنها تحتوى في داخلها على امررين متناقضين : فعلى حين تعبّر عن رفض قاطع للعالم كماً هو ، واعراض مخلص عن ان يصبح الفنان شريكـا للزمرة الحاكمة الكاذبة ، نجد انها – في احسن الاحوال – تمثل استنكراـ فريديا لا تأثير له . ان الالتزام الذي يؤكـد على العلاقة الوثيقـة بين الـادب والجمهـور الذي من اجلـه انشـيء ، يـساعدـنا على التغلـب على التناقضـ السـابـيقـ : فالـكاتبـ المـلتـزمـ يـعلمـ انهـ ، فيـ المجتمعـ الحديثـ ، لـابـدـ انـ يـنـحـازـ حـتـماـ الىـ اـحـدىـ القـوـيـ الـاجـتمـاعـيـةـ ضـدـ الـظـلـمـ . انهـ يـرـفـضـ انـ يـسـتـلمـ لـلـنـظـامـ ، وـلـكـنـ تـمـرـدـ جـزـءـ مـنـ حـرـكـةـ اوـسـعـ ، حـيثـ يـصـرـ الـادـبـ بـالـنـسـبـةـ لـهـ – كـماـ يـقـولـ سـارـترـ – « مـهـنـةـ نـضـالـ مـكـتـمـلـةـ » . (٢٨)

* مفهوم سارتر للالتزام

انـاـ فـيـ اـنـجـلـتـرـاـ ، كـماـ يـدـعـىـ مـانـدـرـ ، « قـدـ تـبـيـنـ مـصـلـحـ سـارـترـ ، وـتـجـاهـلـنـاـ اـسـاسـهـ النـظـرـىـ تـجـاهـلـاـ كـبـيرـاـ » . وـلـسـتـ مـتـأـكـداـ تـامـاـ مـنـ اـنـنـيـ اوـفـقـ مـانـدـرـ حـينـ يـضـيفـ قـائـلاـ « رـيـماـ تـبـدـيـ لـنـاـ الـاـيـامـ اـنـ تـجـاهـلـنـاـ كـانـ خـيرـاـ خـانـيـاـ عـلـىـ هـدـارـكـناـ » . وـبـالـرـغـمـ مـنـ اـنـ نـظـريـاتـ سـارـترـ مـخـلـ

(٢٧) J'abats mon jeu, p. 136
كتاب History of USSR وخاصة الفقرة التي يعلن فيها ان اليوتيوب « ضارة جداً بسبب الاحتمالات الواهمة التي تضمـها ، ولأنـها في كل خطوة ترفع صورة مزيفة على عكس الواقع ، وتؤدي الى التناقضـ من خلال فقدانـها المـوازنـةـ بـينـ الـأـدـلـ وـالـعـلـمـ ، وـيمـكـنـ القـولـ انـ الـيوـتـوـبـياـ مـفـرـقـ رـهـيبـ لـلـفـرـارـ » ، وـوسـيـلـةـ اـغـرـاءـ أـشـدـ رـهـيبـ للـطبـقـةـ المـاـمـلـةـ » (طـ ١٩٣٦) صـ ٦٤٧ .

(28) Situations II, p. 185.

(29) The Writer and Commitment, p. 11

جدل غالباً ، وأن « الإنسان النظري » ليس ثابتاً كما توحى بذلك عبارة ماندر — لأن سارتر كان كثير التبيح له على مر الأيام وبصورة درامية أحياناً — بالرغم من ذلك كله ، أجد نفسي غير راضٍ عما سماه ماندر « التجليل الأنجلوساكسوني »(*). وأحد أهداف المقالة الحالية أن تبين أن الالتزام ليس برد فعل عشوائياً أو غريزياً ، ولكنه وسيلة نقدية وصالحة للابداع الفنى ، وأننا نستطيع أن نستفيد كثيراً من التجربة الفنية سواء منها النظريات الادبية بك لاما فيها أو الاعمال التي تقف شاهداً عليها .

يعتقد سارتر أن الالتزام كامن في الكتابة حين يقول : ان تكتب يعني ان تتحدث وأن تتحدث يعني ان تكشف عن جانب من « العالم بهدف تغييره ، الادب اذن هو نتيجة ل موقف من العالم ، سواء كان هذا الموقف عن وعي او عن غير وعي . والكاتب بالتزام يختلف عن الآخرين ليس لأنه « متورط » في العالم ، بل لأنه على وعي به ، لأنه « ... يجتهد في ان يتحقق لديه وعي اكثراً ما يكون جلاء وبلغ ما يكون كاماً من كونه (متورطاً) »(**) ، اي عندما ينقل التزامه من المستوى اللائق المباشر إلى مستوى « الوعي » . (٢)

ونقطة «الضعف الرئيسية» في هذا التعريف الرابع هي أنه لا يفرق بوضوح كاف بين «التورط» (الذى لا يستطيع الكاتب تجنبه) ، و «الالتزام» (الحق) (الذى هو اعتراف واع بالتورط) . ويصبح هذا التعريف أكثر أهمية حيث يعيينا على تفسير الحملة الغربية المحمسة التي شنها سارتر والآخرون من أجل الالتزام . فإذا كان الالتزام شيئاً وحتمياً فلم اضاعة الجهد وارادة المداد من أجل الدعوة اليه ؟ والجواب

(*) يعني الكاتب هنا بالتجليل الأنجلوساكسوني التجريب الشخصي دون الافتراض على نظريات علمية صحيحة ، وهو يوم ماندر هنا يعني ان سارتر ومن تابعه من الفرنسيين والإنجليز قد بنوا معرفتهم بالالتزام على ممارساتهم وخبراتهم الخاصة ، وليس على أساس وقواعد ثابتة كما تفعل العلوم التطبيقية . (المترجم)

(**) يحاول المؤلف جاهداً ان يفرق بين «التورط» (Involvement) «والالتزام» (Commitment) فالتورط هو مشاركة جبرية لا اراده لها فيها ، ويضرب لها سارتر مثلاً بعبارة بسكال المشهورة «نحن مبحرون» اي ليس لنا من خيار في المسفر بالبحر ، اذ هؤو أمر لازم وحتمي ، وكل الذي نملكه هو اختيار السفينة . وبهذا المعنى – كما يقول سارتر – يفقد الالتزام كل قيمته ويبيط دفعه واحدة الى اشد الامور أبداً ، الى علاقة الامر بالبعد . أما الالتزام الحق الذي يعنيه سارتر فهو ينبع لنا من المفكرة التالية .

(المترجم)

انظر ما الادب ؟ ص ٩٢ - ٩٤

(30) Situations, II, p. 124.

على هذا التناقض البدائي في تعريف سارتر وفي حملته الحارة له هو : ان التورط ، وليس **الالتزام** ، هو الأمر الحتمي ، وأكثر من ذلك أن الكتاب ليسوا على وعي بهذا بصورة اتوماتيكية (ومن ثم كانت الحاجة إلى تذكير الكتاب به) . ويلقى سارتر باللوم على أمثال هؤلاء الكتاب ويدرك « كسلهم العقلي » ورفضهم مواجهة الحقائق .. الخ . وربما كان هذا صحيحا ، ولكن الحقيقة أن الخلط في هذا الموضوع ذو أصول تاريخية محددة ، انه جاتب من الهجوم الشامل على الطبيعة النقدية للأدب ، هذا الهجوم الذي بدأ في القرن التاسع عشر وانطلق من فكرة فكرة خاطئة ، بغض النظر عن محاولات التعبير عنها بصور مختلفة وعن أخلاص الكثير من معتقديها ، وهذه الفكرة هي « الفن شيء مختلف أشد الاختلاف » . وهؤلاء الذين يفشوون مغبة التصوير الصادق للواقع لن يرضيهم شيء اللهم الا ان تذيع فكرتهم عن أن الفن يتحرك في عالم خاص به .

وقيمة التعريف الملتزم كامنة في رفضه لهذا التفسير السمجطخى الهروبي وفي تذكير الكتاب بأنهم لا يستطيعون الفكاك من الانتماء الى عالم الانسان . وعلى هذا يحمل الالتزام في طوابيده من الوسائل ما هو كثيل باظهار زيف تلك الكذبة المนาقة واجلاء الحقيقة التي طمستها قوى اجتماعية معينة عمدا . وتكون النتيجة العملية لهذا النوع من الالتزام ان الكاتب ينظر الى نشاطه بوصفه مواطنا ، كما ينظر اليه على أنه جزء من عمله كتابا ، ومن ثم يكون في موقع افضل للتوجيه تأثير عمله بدلا من تركه نهايا للمصادفات (ولا يعني هذا بالضرورة انه سينجح في كل الاحوال ، لأن هذا يتوقف على درجة التزامه ونوعيته) ، وعندئذ فقط تكون « عملية» الكتابة عملية واضحة .

ولا تأتى اصلة مفهوم سارتر للالتزام من كونه يقدم تعريينا جديدا للأدب ، بتدر ما تأتى من زعمه بأنه الشكل الوحيد لأدب خال من خداع النفس . انه تحد هائل ومؤثر ، حيث يصبح بالنسبة للكاتب طريقا جديدة تجاه مسئليته وتجاه موضوع الحرية . ويعتقد سارتر ان الكاتب الملتزم يواجه مشكلتين الاساسيتين الكامتين في الخلق الأدبي ، وهما على التحديد : **لماذا يكتب ؟ ولن يكتب ؟** وهما عنوانا فصلين في كتابه « ما الأدب ؟ ». وفضلا عن ذلك ، فان الكاتب الملتزم عند سارتر ليس له من موضوع سوى الحرية ، مادام يتوجه بالحديث الى رجال احرار . وليومنس الحرية هنا يمعناها العام (حيث تكون شعورا مجردا خاليا من اي مضمون) ، ولكنها الحرية المحددة التي يحاول الانسان اكتسابها والحفظ عليها في كل مرحلة من مراحل تطوره التاريخي . ولكن

يوضح سارتر ما يرمي اليه بضرب مثلاً ر بما كان صالحًا الآن أكثر منه في الوقت الذي كتب فيه سارتر هذا الكلام حيث يقول : ليس بالامكان كتابة كتاب جديد لتبرير فقدان الحرية ، ومن ثم شأنه من الحال أن توجد روایة جيدة عن اليهود أو الزنوج . ولقد انتقدت أيريس مرووك (٤٦) سارتر على هذه المقوله معتقدة أن محاوشه تدفعه الى الافراط حين اشار الى أن الكاتب « التقدمي » وحده هو القادر على انتاج ادب جيد . وصحيف ان سارتر كان غالباً ما ينزع الى المغالاة في الدفاع عن قضية يعتقها ، وأنه كان في فترة ما من انصار ما تنسبه اليه أيريس مرووك ؛ ولكن لداعى لأن نقع في نفس الخطأ من اجل ان نثبت ان روایة تجهر بمعاداة السامية او الزنوج لا يمكن ان تكون عملاً غنياً عظيماً . ومهماً تكون القيمة النظرية للتحليل السارترى فلن تحديه العملي للكتاب الذي جاء في صرحته : « أروني روایة واحدة جيدة كتبت ضد اليهود .. الخ » لم يرد عليه أحد بنجاح .

واكثر من هذا يكون الكاتب رجعياً تجاً غير ان عمله الفني سوف يعكس بالتأكيد زيفاً يشَّىء بآرائه الخاصة المتحيزه : فالروائي الذي يصور اليهود او الزنوج على انهم اشرار لا بد ان يفشل على المستوى الجمالي ، لأن شخصياته ستكون رسماً كالريكاردوريا فجلاً يستحيل تصديقها ، فان صورهم على انهم أناس لهم حسناتهم وسوءاتهم شأنه يقوض بالضرورة دعائم المشكلة العنصرية التي تنهض على اعتقاد كاذب بأن الأجناس « الأقل شانًا » لا تملك أية حسنات .

ومهما يكن من شيء فإن نقد أيريس مرووك يساعدنا على أن نتذكر أن هناك طريقتين لتفسيـر ادب الالتزام : طريـقاً ضـيقـة تـنـفي عن الفـنـ آيةـ قـيـمةـ حـقـيقـيـةـ الا اذا حـمـلـ فـيـ جـمـعيـهـ اـنـكـارـاـ «ـ جـيـدةـ»ـ ، وطـرـيـقـاً واسـعـةـ تـؤـكـدـ عـلـىـ اـنـ الـفـنـ يـطـبـيـعـتـ لهـ تـائـيـرـ الـايـجـابـيـ فـيـ حـمـلـنـاـ عـلـىـ التـكـيرـ وـالـنـظرـ إلىـ الـوـاقـعـ مـنـ زـاوـيـةـ مـخـلـفةـ ، وـانـ الـفـنـ الـمـلـزـمـ لـهـ مـيـزـتـهـ الـكـبـرـيـ وهـيـ اـنـ يـحـثـقـ وـظـيـفـةـ الـفـنـ كـلـهـ بـطـرـيـقـةـ وـاعـيـةـ . وـالـحـقـ انـ سـارـتـرـ نـفـسـهـ بـداـ حـيـاتـهـ الـادـبـيـ باـعـتـنـاقـ التـفـسـيرـ الـضـيقـيـ ، وـلـكـ نـظـرـتـهـ وـآرـاءـهـ فـيـ الـمـراـحلـ الـاـخـرـيـةـ .

(٤٦) Iiris Murdoch روائية وفيلسوفة بريطانية ولدت عام ١٩١٩ ، وتتضمن أعمالها الروائية : الجرس (١٩٥٨) ، الرأس المقطوعة (١٩٦١) ، الاحمر والاخضر (١٩٦٥) ، هنري وكاتو (١٩٧٦) ... الخ . (المترجم).

من حياته اصابها تحول ملحوظ نرحب به (٢١) . فلم يعد الالتزام ينظر اليه على انه امر مطلق ينفي على كل الكتاب الامتثال له واعتنقه ، ولكن على انه صفة تضفي على الأدب وعيًا ووضوحاً .

* رحلة سارتر من « ما الأدب ؟ » الى « كليات » :

لن تكون محاولتنا فهم الأدب الملزام او أدب الالتزام كاملة الا اذا تعرضنا لكتاب جان بول سارتر « ما الأدب ؟ » . وعلى الرغم من جوانب تصوير الكتاب والاحكام المتعسفة التي قد نختلف مع مؤلفه فيها ، فإن مقالة سارتر تعد بحق انجيل الالتزام في الأدب الفرنسي ، كما أنها تعد ايضاً المحاولة الجادة الأولى لتعريف الالتزام . ومصطلح الالتزام ليس مصطلحاً سارتريا في المقام الأول ، بيد أن سارتر طوره وأثره بكتاباته الابداعية والنقدية بحيث أضفى عليه الحياة والطبيعة العملية النافعة .

ويمكن أن نقسم كتاب « ما الأدب ؟ » الى قسمين : قسم نظري ، وقسم تاريخي . والقسم النظري اكثر متعة واثارة من القسم التاريخي ، حيث تنصب مناقشة سارتر النقدية على تعريف الكتابة بانها نشاط اجتماعي لأنها تنبع من ارادة الكاتب الاتصال بالناس ، ومن محاولته تغيير العالم . ومن العسير ان نختلف مع سارتر في الجزء الاول من مقولته هذه من ان الأديب يسعى للاتصال بالناس ، لأنها بهدية لاختلاف عليها ، فسارتر غالباً ما كان يقيم مناقشته على مثل هذه البديهييات الواضحة بهدف استخلاص النتائج المنطقية والعملية الكامنة فيها . انه يجبرنا على الرجوع للبسملات او لا حتى ننظر فيها باستمار ونعيد تقويم ما بها من حقائق نسلم بها ابتداء . وهنا تكمن براءة سارتر .

وخلالمة ما يرمي اليه سارتر في هذه المقوله ان اللغة هي وسيلة اتصال بالطبع ، مما يقودنا الى التساؤل عن المضمون (ماذا تريد ان تقول ؟) وعن المسئولية ، وكلما الأمرين عماد الأدب الالتزام . يقول سارتر :

(٢١) كما تعودنا مع سارتر ، لا ينفي للمرة ان يتحدث عن ثني في انسكاره ، بل عن ثناوت جدري في التأكيد عليها عبر رحلته الأدبية . وعلى سبيل المثال ما نظرته الواسعة التي اعترت تفكيره في المراحل الأخيرة من حياته ، كانت لها مؤشراتها في كتابه « ما الأدب ؟ » وخاصة في مقولاته التي تبرهن على ان وصف اي جزء من السلوك الانساني تزيد من تعهمنا له ، ومن ثم فان لها « ثانياً ظهرها » .

« غاية اللغة ان توصل ... ان تذيع على الآخرين النتائج التي وصل اليها المرء ... فحين اتكلم اكتشف عن الموقف .. اكتشف عنه لنفسى وللآخرين من اجل تغييره » (٢٢) .

وليس يكفى — لسوء الحظ — ان نقف عند هذه النقطة حتى نتبين طبيعة الكتابة . فهل الادب حقيقة يهتم بتوسيع « النتائج » كما يرى سارتر ؟ ام ان على المرء ان ينظر اليه على انه دعوة حارة من الكاتب . على أنه دفاع عن قيم معينة ؟ يقول سارتر بعد ذلك :

« ان العمل الفنى غاية في ذاته ... هو قيمة لأنه دعوة حارة » (٢٣) .

قد يجدون بين المقولتين السابقتين بعض التعارض والغموض مما دفع سارتر الى ان يثبت ، بتحيز واضح ، ان النثر وحده يمكن ان يكون ملتزماً ، وأن كل الفنون الأخرى بما فيها الشعر غير صالحة لأداء اية وظيفة ثورية ، لأنها تتعامل مع الواقع من خلال طرق غامضة وملتوية ، بدل ان تخوض فيه مباشرة عن طريق الكلمات (اللغة) . ونستنتج من ذلك ان الفرق بين الشاعر والناثر في رأي سارتر هو : أن الشاعر حين يستخدم اللغة فإنه يستخدمها بوصفها غاية في ذاتها مثلما يفعل الموسيقى مع الأصوات ، والرسم مع الألوان والظلاء ، أما الناثر فإنه يستخدم اللغة بوصفها مجرد « علامات » تساعد على تحديد الأشياء حولنا حتى نستطيع التعامل معها بسهولة . ان النثر وحده هو الذي يدفع الى الفعل لأنه قادر على تفسير النشاط الإنساني وفهمه ، انه يجلو أمور الحياة التي على الإنسان المعاصر أن يواجهها وقد ازداد اصراراه على الفعل . وقد طمن سارتر من غلواء آرائه في مقالات لاحقة ، فوصف فن الرسم بأنه شكل من أشكال النشاط الإنساني ، وكان هذا تقدماً ملحوظاً عما سطره في كتابه « ما الأدب ؟ » .

اما فيما يتعلق بفرض الكتابة وتعريفها بأنها محاولة « للتغيير العالم » فربما كان من الأفضل ان يستفيده من تعريف أكثر تحديداً (٢٤) . الم يكن من الأرجى أن يتحدث سارتر عن تأثير الأدب بدلاً من الحديث عن غايته ، وإن يقول ان التأثير الحقيقي للفن العظيم هو أن يدفعنا الى

(32) Situations II, pp. 72—3.

(33) Situations II, p. 98.

(٢٤) تعبير « للتغيير العالم » الذي غالباً ما يستخدمه سارتر هو صدى لقوله ماركس الشهير « ان الفلسفة قد فسروا العالم حتى الان بطرق شتى ، ومنع ذلك فالمطلوب هو تغييره » ويعنى سارتر عادة « بالتغيير » ثورة سياسية وأجتماعية بكل ما يعنى ماركس ، وأحياناً يعنى به اصلاحاً جزئياً بسيطاً .

اعادة تشكيل حياتنا^(٢٥) ؟ ان يامكاننا ان نثبت صحة مثل هذا الافتراض عن طريق الدليل الاستقرائي والدليل الاستدلالي .

فإذا استقرانا التاريخ وجدنا نماذج صالحة على ما نقول . وسأرتك نفسه يذكر لنا كتاب عصر «التنوير» الذين كان تأثيرهم على زمانهم من الواضوح والجسم بحيث لا يدع مجالاً للشك في صحة ما نذهب إليه ، ولكن آراء سارتر سرعان ما يعتريها التسرع والتعميم في حكمه على أسلافه من العصور الأخرى ، بدلاً من التقويم الموضوعي لدورهم الحقيقي في تصوير عصرهم ونقدة . إن حكمه على القرن التاسع عشر في فرنسا - بصفة خاصة - قد بنى على فكرة تقليدية مسبقة بأنه كان عصر نظام واستقرار ، وهذا تصور لا يقبله أحد اليوم ، وكذلك اتهامه الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر بأنه كان «أدب خيانة» (باستثناء أدب فيكتور هوجو) ، وهذا اتهام لا يأخذ الجد لأن ، لقد بنى حكمه في كل الأمرين على معرفة تاريخية غير صالحة وغير كافية (وهو خطأ لا يغتفر من مفكر لم يكن يمل من التأكيد على أهمية دراسة التاريخ) وعلى رأي ما زال مثاراً للجدل وهو أن الالتزام في كل زمان إذا لم يشارك في الأحداث السياسية بنفس الشكل المباشر والمتطور لا يكون التزاماً على الأطلاق^(٢٦) . إن القسم التاريخي في كتاب سارتر «ما الأدب؟» هو أضعف أجزاءه (ولم يغب عن سارتر ذلك)^(٢٧) ومن الخطأ اعتباره مثلاً كاملاً على النقد الأدبي الملتزم . ولكن ، لحسن الحظ ، هناك دراسات أخرى يمكن أن تكون نماذج جيدة للنقد الأدبي الملتزم ، ومن هذه الدراسات :

- دراسة سارتر لفلوبير التي وضح فيها ب المختلف الطرق كيف تأثرت شخصية فلوبير بـبايوبيولوجية عصره .

- دراسة أراجون لستندال التي ركزت على الصفة السياسية
Le Rouge et la noir لكتابه

(٢٥) نهاية الأدب الملتزم أن «يغير العالم» بالتأكيد ، ولكن لا يصدق هذا على كل الفنون . والقضية التي ينفيها سارتر هي أن الأدب الملتزم يضع لنفسه نهاية واعية تكون كافية في طوابيا أي عمل فني .

(٢٦) يجب أن أكرر أن الالتزام هو فكرة وليدة للقرن العشرين لأنها يلزم ظلروها محددة فيه . وليس من المقبول في شيء أن تتحقق معرفة كتاب العصور السابقة به ، لأن ظروفها كانت في مرحلة مختلفة . وواجه الشبه بين القرن ١٩ والقرن ٢٠ هي أن كليهما كان عصر تغيرات كبيرة .

(٢٧) يعترف سارتر بأن تحليله التاريخي كان متسرعاً وسطحياً ، غير أنه يعزّز هذا إلى انشغاله بمهمة جليلة وهي مهمة تعريف الأدب .

— دراسة بيجي لكورني الذي اعتبره واحد من فئة قليلة من الشعراء العظام الذين نجحوا في مزج الشعر بالفلسفة .

اما الدليل الاستدلالي من جده عند سارتر ايضاً ، وأن جاء متاخراً حين قال في المؤتمر الدولي للكتاب المنعقد في لينينغراد عام ١٩٦٣ : ان الفنان شاهد على عمره الى حد انه يعكس جميع مشكلاته ، ثم يضيف قائلاً :

« في مثل هذه الظروف لا يغلق كبير أهمية على ادعاء الأدب بأنه ملتزم ، لأن الالتزام وارد على كل حال نظراً لأن « الجماعية » تعنى ، الى جانب اشياء اخرى ، انتا جمعياً مهددون بالفناء في حرب نووية ... وليس يعني هذا بالضرورة أن الكاتب ينبغي أن يتناول الحرب النووية ، بل يعني أن الانسان المهدد بالموت كافئران لا يمكن أن يكون صادقاً كلياً اذا قصر قصائده على التفني بالطبور . ومن ثم قاب بعض جوانب العصر لابد أن تفرض نفسها على العمل الفنى بصورة او باخرى » .

ان فكرة « الجماعية » هذه قد مكنت سارتر من ان يجعل الالتزام مستمراً وكائناً في الأدب كله بدل ان يكون الالتزام وجهة نظر ايديولوجية صلارحة كما فعل في سنة ١٩٤٧ .

ولكن أساس القسم النظري الذي انطلق منه كتاب « ما الأدب ؟ » هو أنه ليس هناك ادب بدون جمهور . ان طبيعة العمل الفنى تتحدد بناء على الجمهور ، واذا كان لا يكتب اليوم مثلاً كان يكتب شكسبير ودراسين ذلك لأن جماهير القرن العشرين تختلف تاريخياً واجتماعياً . فضلاً عن ان الأديب في نظر سارتر مستهلك وليس منتجاً . ان المجتمع يفق عليه ويرعاه ، فإذا كان في مجتمع طبقي فمعنى هذا أن يكون ربيب الطبقة الحاكمة التي سوف يصطدم بها اذا هو حاول كشف حقيقة الحياة . ومن ثم كان عليه ان يقرر وبختار لن سيكتب . وهذا الخيار تفرضه عليه متطلبات الفن لا الاعتبارات الأخلاقية او الابيولوجية . وعندهما يكون الصراع الاجتماعي حاداً والخيارات غير محددة . (بالنسبة لكتاب انفسهم) يعكس الادب هذا الصراع حتماً ، وتظهر عليه آثار المأساة (والرومانسيون في القرن التاسع عشر مثل على ذلك) .

وحتى في عام ١٩٤٧ واجهت سارتر صعوبات في اختيار نوعية الجمهور ، ولذا تحدث عن « جمهور نعلى » للكاتب الملتزم . وكان هذا نوعاً من التعلق والحكمة غالب على آراء سارتر المتueseة بوصفه ناقداً

للنظام البرجوازى لم تسترح نفسه لمساندة الحزب الشيوعى . فرأى سارتر أنه اذا لم يصح المستغلون والمستغلون لصوت الالتزام ، فعلى أدب الالتزام أن يتوجه إلى جمهور متخيل ، إلى جمهور يأمل أن يوجد أو حين نطح بطبقة المستغلين . وادت تلك الصفة المثالية الضرورية في يوم من الأيام سواءً حين تختفي الطبقة العاملة عن المبادئ الشيوعية « للجمهور الفعلى » بسأرت إلى أن يخلص إلى تصور سائد لأدب الالتزام كان دائم التعديل له كلما زاد انحرافه في الحياة الاجتماعية والسياسية دون أن يتخلى عن استقلاله على الاطلاق . وقد عبر في لقاء صحفي معه عن سعادته لكونه مثروا لدى العامة حين قال :

« لقد غيرت جمهوري ... والآن أطلق رسائل من عمال وسكنيات . وتلك الرسائل هي أكثر رسائل القراء أهمية » (٢٨) .

وأهم نقاط الضعف في كتاب « ما الأدب ؟ » من وجهة نظرى ، هي أن منهجه قائم غالباً على تصور مجرد طبيعة الكتابة ، أو بتعبير سارترى ، أن جوره يسبق وجوده . وعلى الرغم من أن نقطة الانطلاق عند سارتر هي الطبيعة الاجتماعية للأدب فإنه يميل إلى استخلاص « الحظ » الأدبي من الجوهر المثالى للأدب ، وليس من الموقف الاجتماعي المحدد للكاتب ، ومن ثم يفضى به هذا الصنيع إلى المبالغة في قيمة هذا الأدب . انه يقول ان الكتابة « وظيفة اجتماعية » ، وهذا صحيح ، ولكنه في بعض الأحيان يعطي انطباعاً بأنه يعني الوظيفة الاجتماعية دون منازع . والخطر المحقق من هذا المنهج هو : أولاً كونه يحط من قيمة الالتزام لأنه يلمح إلى أن الكاتب لا يغير حياته أبداً مادام أهـم شيء عنده أن يتعامل مع الكلمات بنجاح ، وثانياً من كونه يقود بسهولة إلى الرأى المعارض الذى يتطرف نىذهب إلى القول بأن الأدب يصبح لا قيمة له على الاطلاق بمجرد أن تنقض على حدوده الحقيقة في مجال التطبيق . وهذا بالضبط ماحدث لسارتر . فقد أتى عليه حين من الدهر كان يندد بالخداع الأدبي ويرفض كهنوت الأدب ، كما فعل بالتحديد في كتابه « كلمات » ، ولكنه ذهب إلى أبعد من هذا حين مضى يؤكد على أن معظم الفن والأدب الغربيين مضيعة للوقت في عالم عليه شبح الجوع (٢٩) .

(٢٨) مقابلة صحفية مع صحيفة Le Monde ، أعيد نشره في مجلة Encounter عدد ١٢٩ (يونيو ١٩٦٤) ص ٦١ - ٦٢ .

(٢٩) أعتبر سارتر أن جانباً كبيراً من الفن والأدب في الغرب ترف لا يبرر له ، وكانت صرحته التحدى ، في هذا المقام ، هي : « هل تعتقد أن قارئنا من بلد فقير يستطيع ان يقرأ الان روب جريه ؟ » (من المقابلة الصحفية معه في المراجع السابق) .

وأنه لأمر مثير حقاً أن نجد ناقداً ماركسيّاً مثل أرنست فيشر Ernest Fischer حين يقرر في كتابه « ضرورة الفن The Necessity of Art » على الرغم من أن الأدب لا يمكن أن يتجنّب موضوعات كالجماعة والفقير والجهم - فمن الخطأ أن تتوقع من الأدب أن يعالج هذه الموضوعات معالجة جماليّة خالصة لأن ذلك سوف يؤدي إلى أحد أمرين : المبالغة في إعلاء قدرة الفن ، أو المبالغة في الحط منها . وما يعنيه فيشر هو أن حل مشاكل العالم هو موضوع اهتمام كل البشر بما فيهن الكتاب ، ولكن دور هؤلاء الكتاب ليس دوراً متيناً ، إنهم لن يستطيعوا تغيير العالم مجرد أنهم كتاب (وهذا ما يقصده فيشر من المبالغة في إعلاء قدرة الفن) ، بل يوصيهم بكتاباً يثرون بآرائهم حركة نضال أكثر اتساعاً . كما أن رسالتهم ليست مجرد لعب مترن بالكلمات (وهذا ما يقصده فيشر من المبالغة في الحط من قدرة الفن) ، لأن مهمتهم في تغيير العالم تتطلب نشاطات متعددة تشمل الحديث والفنان والكتابة والرسم .

وليس باقل اثارة من ذلك أن نجد اتهاماً وجهاً إلى سارتر يجري على قلم ناقدة ماركسيّة أخرى تدين سارتر بأنه متبع « لليسارية الجمالية » ، وهو تعبير يستدعي إلى الأذهان المعنى السياسي للليسارية الذي صاغه لينين كي يصف به الذين يغرون في تبسيط الواقع والذين لا يسيرون على « الصراط المستقيم » . والناقدة موضع الحديث هي كريستين جلوكسمان Christine Glucksman تقول في مجلة « النقد الجديد Nouvelle Critique » (٤٠) : إن يسارية سارتر تكمن في خلطه بين **ال فعل والفعل الأدبي** ، وفي اعتقاده الساذج بأن الثورة ستقوم من خلال اللغة . وقد قاده هذا - في زعمها - إلى أن يبني الالتزام خالصاً على مضمون أيديولوجي صارخ وأن يسقط من الحسبان كل فن غير ملتزم التزاماً واعياً .

وريثاً كان من الظالم أن نزعم أن سارتر - حتى في كتابه « ما الأدب ؟ » - كان ساذجاً وحزيناً إلى هذا الحد ، ويصبح من العسير أن نتفق في الرأي مع الناقدة المذكورة حين تذهب إلى القول بأن سارتر ظل « يساريًّا » في المقام الأول على الرغم من التغييرات التي طرأت على أفكاره خلال رحلة حياته (٤١) . الا تبالغ تلك الناقدة كثيراً في تصوير ثوبات

(٤٠) عدد مارس ١٩٦٦ ، من ١٧٣/١٧٤ .

(٤١) فعلى سبيل المثال تهم سارتر بأنه لم يتغير لانه ، بالرغم من ان اجاباته لم تحد كما كانت ، فإنه مستمر في القاء نفس الاسئلة (مثلاً : ما مكانة الأدب في البلاد النامية ؟ ولكن أولى استلة سارتر استلة لا مهيس عنها ؟ أولى است شجاعته في الاهتمام بالدورس المستفادة من التجربة والحياة هي التقييف تماماً من « اليسارية » ؟ .

الغضب الطارئة ، والتي لم تكن من خصال سارتر ، التي اعتبرته حين أدان الأدب بأنه « لا شيء » كرد فعل لاعتقاله الأول في أن الأدب هو « كل شيء » ؟ ونضلا عن ذلك ، لم تفهم كتابه (كلمات) حق الفهم ؟

ان هذا الكتب ، الذي كان مفاجأة أدبية مذهلة في نهاية عام ١٩٦٣ (٤٢) ، يحطم بصورة درامية صورة سارتر بوصفه كبير كهنة الالتزام ، ويكشف لنا عن تشاؤمه المرير نحو ما تعلقه من أهمية كبيرة على الكلمات ، وعن جوهره الساخر على ما يسمى « الوصالية » الأدبية . وعلى الرغم من أن هذا الكتاب يتناول أساساً حياة المؤلف في طفولته ، فان الصحفات الأخيرة منه تعليق صريح لا هوادة فيه على العلاقة بين اوهامه في الطفولة وسلوكه بعد المراهقة حتى مرحلة متاخرة من حياته . انه يطلعنا على أن ايام الطفل جان بول بالقوسية السحرية الثورية للكلمات لم يتخذ عنه في الواقع وهو رجل ، ولكنه نظر اليه من منظور جديد . بعرضة للالتزام باعتباره مطلقاً اخلاقياً كان نتيجة الحال وجهة نظر دينية عميقية عليه ، ولكنها الان – وقد بلغ تمام النضج – تتقدّم ، بمهارة ، قناع الفلسفة الاجتماعية السياسية . لقد تخلّ عن الله الآب والآلهة الآبن ، ولكن الروح القدس نجحت في أن تتمكن منه وأن توحى اليه بأنكار زائفة عن « وصالية ». خاصة وعن « كهنتوت » بالأدب . فيبعد ان يصف سارتركم ظلّ أسيير هذه الاوهام يقول لنا ببساطة متابهية : « لقد تغيرت » . ثم يضيف هذا التفسير الساطع :

« لقد خلعت عن نفسي كهنوت الأدب وأبقيت على شارته ... فما زلت أؤلف الكتب وسوف استمر في الكتابة ، لأن الكتب مطلوبة ولها فوائد لها على كل حال . وان الثقة لا تنتد احداً او شيئاً ، ولا يمكن ان نجد تبريراً للمرء من خللها » . ولكنها نتاج الانسان ... وفي مرآتها النقادية وحدها يجد نفسه » (٤٣) .

(٤٢) نشر أول ما نشر في مجلة Les Temps Modernes مددى الكتوب ونوفمبر من عام ١٩٦٢ ، لم في كتاب سنة ١٩٦٤ وطبع بعدها مراراً .

(٤٣) يتلفت ان تلاحظ استخدام سارتر المتعدد للمصطلحات الدينية ، حيث تعنى كلماته انه طرح كل الأنكار في ارتداء اللوب الكهنوتي الخاص بكل كبير كهان الأدب ، ولكنه ما زال يعتقد في ارتداء ثوب كاهن عادي من بين القاعدة المريضة لرجال الدين . (من ٢١١ من النص الفرنسي) .

يوضح هذا أن التزام سارتر لم يهجره تماماً ، وإنما تخلص من الأوهام من أجل أن يكون أكثر تأثيراً^(٤٤) . وقد أكد سارتر ذلك في مقابلة ذكرناها سابقاً حين أشار إلى أن واجب الكاتب أن يضع قلمه في خدمة المقهورين ، ثم أضاف :

«... تلك هي مهمة الكاتب ، فإذا ما حققها كما ينبغي فإنه لا ينتظر جزاء عليها . فالبطولة الحق لا تزال على ثبا الأقلام . وكل ما أطلبه من الكاتب أن لا ينسى الواقع والمشاكل الأساسية في الحياة»^(٤٥) .

فليست هناك تراجع عن سارتر عن الجانب الرئيسي في كتابه «ما الأدب؟» ، ويمكن أن نتدر هذا الكتاب المبكر حق قدره في ضوء من تطور سارتر الدائم . وجملة القول أنه ليس بالأمر الهين أن يشير المرء مسألة الالتزام لأول مرة ، وأن يحاول تعريفها ، وأن يؤكد بشدة على مسؤولية الكاتب في العالم المعاصر (بغض النظر عن بعض الأساس النظرية الواهية نسبياً التي بني عليها الالتزام) ، وأن يحلل بوضوح كبير (حتى إن لم يكن كافياً) الخامصية الاجتماعية للأدب وأهمية الجمهور ، وأخيراً أن يثير عدداً من الأسئلة ، التي مازلتنا نبحث عن أجابة عليها ، والتي كان من الصعب — بدونها — أن تبلور نظرية معاصرة لعلوم الجمال ،

(٤٤) ولا تفوتنا الفرصة — في هذا المقام — لأن ننوه بأن طرح الأوهام خاصية طبعت تطور أراجون الأخير . وعلى الرغم من خطورة المقارنة لاختلاف الظروف ، فإن هناك اتجاهات واضحة في النصف الثاني من القرن العشرين — نحو واقعية واعية .

(٤٥) في حديث صحفى أشرنا إليه سابقاً نشر في صحيفتي : Le Monde & Encounter

حوار مع عمر أميرلاي

* « عمر أميرلاي » مخرج سوري متخصص في السينما التسجيلية ، درس بمعهد الأيديك في فرنسا ، ومن أهم أعماله فيلم « الحياة اليومية في قرية سورية » الذي عرض في أسبوع المخرجين بمهرجان « كان » ، ومنع عرضه في سوريا وصرح له بالعرض داخل المنظمات السياسية فقط كما أخرج فيلمين قصبيين عن لبنان ومنظمة التحرير الفلسطينية هما « مصائب قوم » و « رائحة الجنة » ، كما أخرج فيلماً عن « الفيديو في دول الخليج » وهو يعمل بالتلقيفيون الفرنسي - القناة الثانية ، وبعد حالياً فيلماً عن المرأة في مصر وحضر إليها ليصور نوعيات مختلفة من نسائها ذلك أنه – وكما قال في الحوار – يرى أن مصر هي محور الوطن العربي .

وقد اختار سيدات تتبعن أسلوبهن حتى تنوع الرؤى ووجهات النظر ، باتباع جرائد وصفافيز كاظم ومحامية ونادية الجندي .

وقد تذكر حوارنا معه حول السينما التسجيلية وأرائه في السينما المصرية . ولما كان الحوار متقدماً تكررت بعض الأفكار حيث أن « عمر أميرلاي » كان يحاول بجدية الفنان والتقني الوصول إلى فهم وشرح أسباب حالة السينما الآن ومقارنتها بما كانت عليه في الماضي وبسبب حيوية الحديث وتدفقه فقد انتقل في بعض أجزاءه من فكرة إلى فكرة دون التعمق بشكل كان في الموضوع الواحد . فهو مثلاً يتسرّب في معرض حديثه إلى يوسف شاهين قائلاً : « أفلام يوسف شاهين هروب إلى التاريخ .. إلى الماضي » ... ذلك وجدنا أنه من الأفضل أن نترك فقط على الانكشار التي أكملت تماماً ، حتى يكون الموضوع مفيداً للقارئ ويعبر عن عمر أميرلاي .

منحة البطراوى

* شاهدنا لك في القاهرة فيلم « مصائب قوم » الذي يتناول شهادات فئات مختلفة من العاملين في لبنان وانطباعاتهم وتحليلهم لحياتهم اليومية ، ولاحظنا ان هناك صيغة روائية تظهر في شخص الرجل الذي تحول من سائق الى دافن للموتى .. فالى اى مدى مسحوب بدخول عناصر روائية على الفيلم التسجيلي ؟

*** في المصطلح الاجنبي كلمة *documentaire* تطلق على التسجيلي والوثائقي مما ، وبالنسبة للغة العربية هناك تمييز بينهما ، فالفيلم الوثائقي هو الذي يعتمد على الوثيقة كما هي وغرضه الاساسي هو تسجيل وثيقة ، أما التسجيلي فهو يسجل وثيقة وفي نفس الوقت يحمل وجهة صانع الفيلم الذي يترك بصماته على الوثيقة بحيث لا تصبح ملكاً للواقع المقدس بقدر ما هي ملك لوجهة نظره تجاه الواقع الوثائقي ..

بالنسبة للسؤال عن ادخال عناصر روائية على الفيلم التسجيلي فهذا أمر صحيح .. وسأتحدث عن أفلامي بالتحديد ، لأن هذه النقطة كانت موجودة فيها ، في رأي أن موقف السينمائي من الواقع يتحدد بالذات من خلال الأسلوب الوثائقي وبمدى ما يحمله — هو — من رغبة في أن يكون وفياً للواقع ، وهناك مرحلة معينة كنا نتحمل فيها انكاراً ايديولوجية — وهذا لا يعني بالطبع اننا لا نحملها الان — لكن الواحد منا يحتسب قدر الامكان ان يتخلص من أن يكون التعبير السينمائي رهيناً أو جبيساً لوجهة نظر ايديولوجية ، وبالتالي مسمية عن الواقع ، وبالتالي يكون فيها لوى للحقيقة .. في هذه المرحلة كان نظن أن الواقع مقدس وأنه يعبر عن نفسه تعبيراً حقيقياً ، ومن هنا كان اعمالنا لهذه الايديولوجية به وهي بالتحديد الماركسية — ا عملاً مصادراً للنarrative الماركسي ، بمعنى أن محاكاتها للواقع على أساس أنه يعبر عن نفسه تعبيراً حقيقياً بشكل أوتوماتيكي أمر غير صحيح ، بدليل وجود أناس متختلفة جاهلة بأوضاعها الحقيقة وبمصالحها ، فتسجيل هذا الواقع على أنه تعبير حقيقي عن هذا الواقع عملية ديناكтика خاطئة ..

وقد فاجتنا الواقع مراراً فكتيراً مما عبر عن نفسه باشكال مختلفة كانت غالباً من الموضع المضاد تماماً للذى كان نتصور انه يتحلى في اتجاهه . كل هذا خلق لي نظرة حذرة ومتأنية لحركة الواقع واصبح ليس من الضروري دائماً ان تكون حركة تطوره والتعبير عنه ايجابية ، لا لأن الواقع لم يكن يتتطور طوره الطبيعي ولكن لأنه كان يتعارض مع النظرة الایديولوجية الاوتوماتيكية .

* تحدثت بشكل نظري عن الوثائقية والتسجيلية .. فماذا عن الخط الروائي في الفيلم التسجيلي؟

*** يظهر بناء الفيلم «الوثائقي من خلال المونتاج الذي يعيد ترتيب العناصر الوثائقية الموجودة في الواقع ، فهناك مطابقة وفية مع الواقع يمكن أن توجد في الأفلام العلمية والأفلام التي تسعي قدر الامكان الى الموضوعية .. لكن عندما تتدخل الرؤية الذاتية ، اي عندما أصبح أنا جزءا من الواقع ، وبالتالي كوني سينمائيا مضطر لأن أخرج نفسي كفرد داخل هذا الواقع باحساسى وعواطفى وأحبطاتى .. عندما يحدث احتكاك بين التجربة الشخصية وبين هذا الواقع المسادى يتولد شيء ثالث هو في رأىي الفيلم التسجيلي .. وهو الفيلم الذى يختلف عن الأفلام التي تعكس وجهة نظر شخصالية ، فمثلا تأخذ فلاج في الواقع يعسانى أو انسان شعسى وتضع الكاميرا أمامه ولا يتدخل صانع الفيلم نهايائيا ولا يحاول أن يربط علاقة هذا الانسان بيئته ويصبح كلامه منزل لانه – بالنسبة لوقفهم الايديولوجي . كل ما يقوله العامل او الفلاح شيء مقدس ، هو الحقيقة بعينها ، هنا ليس هناك موقفا نقديا ولا حتى محاولة لربط المقول عند هذا الفرد بتصوفاته الأخرى التي تخدم غرضهم الايديولوجي وما يتصورون أنه الحقيقة .. فكل انسان وحتى الفلاح يمكن أن يكون متهورا ولكنه يمكن أيضا أن يكون متذمرا أو متذمرا أو خائفاً لقضيته او جاهلا بأوضاعه وبالتالي يتصرف ضد مصالحة .

وعندما أخرجت فيلم «الحياة اليومية في قرية سورية » حاولت ان أضفي نظرتي الذاتية باضافة عناصر ليس لها علاقة عضوية بالوثيقة ولكنها تكشف على الوثيقة ، وتكتشف علاقتها الشمولية بكم صورة الواقع ، فمثلاً أزالت لوحات داخلية ، وعملت صراعات مونتاجية ، واستخدمت الحركة البطيئة للممثل .. وهي حركة ليست لها علاقة بحركة الفلاح في الواقع .. كل هذه الحلول التقنية التي استخدمناها والتي كشفت عن وجهة نظرنا في هذا الواقع اعتذرنا عن استخدامها في اول الفيلم ، حيث صرحتنا بأننا اردنا ان ننقل الواقع كما هو ونرجو المقدرة .. وهذا بالطبع خطأ .. والدليل على اختلاف موقفى من الفلاحين فيلمي «الحياة اليومية» و «الدجاج » .. صارت لي فعلاً علاقة واعية وعضوية مع الواقع .. الذي يؤثر لا على الصعيد الذهنى محسب ولكن ايضاً على الصعيد الحسى والعاطلى .. ففي «محاسب قوم » مثلاً ، وقد رأه معظم اللبنانيين راح الكثيرون يتساءلون عن القوى الثورية .. وعن الحركة السياسية ، وذهبوا الى أن عمر أمير لاي تجاهل القوى الوطنية التي بالساحة ، وهذا بالطبع غير صحيح ، لأنهم عندما ظهروا على ساحة الواقع ، ذهبوا وصورتهم في فيلمي «رائحة الجنة » .

هذه هي العلاقة الديمocrاطية ، الموقف الصريح من الواقع .. هذا الموقف في حد ذاته يستدعي بعد ذلك أن تحمل النظرة التسجيلية أو الوثائقية موقف روائي .. ان الواقع مليء بالدراما .. طبعا هناك دراما تافهة بالواقع - لا تحدث عنها - ولكن هناك الدراما التي تفجر أشياء فنية .. أنا أرى أن مهمتنا عندما نفقد القدرة على الفياليمية بمعنى الفياليمية وعلى جديد على الواقع - يجب أن تكون على الأقل شهود أو فياء على مرحلة معينة حتى لو كان واقع المرحلة مختلف لأنكارنا الإيديولوجية ، كما سبق أن أشرت ، عندما رأيت أن التعبير السياسي في الواقع اللبناني ليس له علاقة بجريات الواقع اليومي اللبناني في الشارع ، وجدت نفسي مهتما بالتألّق وكيف يعيشون بهمومهم اليومية ، وعلاقتهم شبه الفائبة بالسياسية في الفيلم ، وهذه العلاقة تكشف وجهاً عند مشهد تفجير الدكاكين وال محلات .. هذا التفجير رمز .. انه يصيب أرزاق الناس وفي نفس الوقت يجعلهم يكتشفون وضعيتهم السياسية . ان تعليقهم على الانجذار تعليق سياسي : « مؤامرة كبيرة » أو « أمريكا وروسيا .. وعملاء .. وكل القوى السياسية » ، فالسياسة موجودة رغم غيابها من أذهان السواد الأعظم للشعب اللبناني في هذه الفترة . وأقول ابن أنا كمثلك من هذا الوضع ؟ نحن المثقفين أكثر الناس سلبية وفي الحقيقة نحن نحملها للجماهير ونتسائل لماذا لا يتحركون وفي نفس الوقت نتعاطف معهم لأننا نعلم أنه ليس لديهم بدilem سياسي وبالتألّق لهم هذه التصرفات السياسية المادية بدون أي طموحات أو آمال سياسية معينة بمعنى أنهم تاركين أنفسهم للسوق .. ولكن في الواقع مستحبلا الا يأخذ اي انسان موقفاً نقدياً من المسؤولية فهو لا يقبل التحليل الذي يمارس عليه .. وانا عندما اكتشفت هذا على ارض الواقع خارج العملية السياسية نهائياً ، اكتشفت ان هؤلاء الناس يتحملون اعباء وبالتالي يدفعون ثمنها بأرواحهم وارزاقهم .

* وماذا عن الفيلم التسجيلي في الوطن العربي وفي مصر ومستقبله ؟

*** كما قلت من قبل أن الفيلم الوثائقى لا يعتمد على الخيال بعكس الفيلم التسجيلي ، ولذا أنا أرى أن صانع الفيلم التسجيلي قادر على رسم واقعة وينفس الوقت قادر على رسم خياله الذي يرافق توقعاته للمستقبل ، لأن على السينمائى أن يكون سابق للحاضر بوعيه ، لكن تجده عذبنا غالباً ما يكون معلقاً على الواقع وليس منينا بشيء سيسير . بالنسبة لمصر نجد أن الانفتاح بعد أن استتب أمره وكل ما يحمله من فساد بهذا السينمايون يتحدثون عنه ، بعد أن دخل الفساد والرشوة بين الكاتب نفسه بـدا هو يكتب السيناريو عنه . من هنا اعتبر

ان الأفلام المصرية الروائية هي في الحقيقة أفلام وثائقية ، أفلام معدومة الخيال ، وتجد ذلك أيضا في أدب السبعينيات فهو أدب وصفى سردى . ان الأفلام أيضا ينقصها تصورات خيالية عن الواقع ومن مستقبله . انها في العالم العربي محاولة للالتصاق .. لزقنة أمريكاني .. للتماثل وشكل غريب مع الواقع .. فحتى في فيلم «الفوكاتو» الذي يفترض انه فيلم فانتازيا لا نجد ولو ومضة بسيطة من خيال .

واذا تسأعلنا عن سبب انعدام الخيال وبالتالي الروائية اي لاما لا تستطيع المخيلة العربية ان تطلق عالما خاصا بها فاظن انه بسبب انسحاقها واظن انه لا يمكن عمل خيال الا اذا خرج الانسان من هذا الواقع ونظر له نظرة واعية .. في بعض روايات نجيب محفوظ نجد ان هناك هابش للخيال لأن تلك الروايات كتبت في فترة كان للشعب المصري فيها احلام واوهام .. الانتصار على اسرائيل هو حلم ، حلم قومي ، فكانوا بالفعل قد خلقوا للمجتمع احلامه ، وهذه الاحلام كانت تخلق المخيلة . ان تقول للناس «بدنا نرميهم بالبحر» .. هذه مخبطة حتى ولو كانت بالحضيض .. ولكن في السبعينيات حدثت ردة خطيرة بتربية الانسان وساحتته بالحياة اليومية ، وأصبح الحلم ان تشتري غسالة ، ان تبني بيتك ، وانه عليك ان تذهب الى الكويت لجمع الاموال .. عملية آلية محسوبة العناصر لا تترك لك مجالا للخيال .

وجمهور المشاهدين يرفض هذا الفيلم الوثائقي الذي هو تسجيلي ويقدم نفسه على انه روائي وفي الحقيقة ليس به اي خيال .. انها الوثائقية بعينها .

قاعدة السينما العربية في مصر ولكن جمهورها في العالم العربي ، بمعنى ان السينما يملكونها جمهور ولا يملكونها بلد او مكان او جغرافية معينة .. وبالتالي للجمهور العربي حق على هذه السينما ، ليس فقط على أساس انه ايضا يتوجه لها .. وعندما تنتج سينما لجمهور كبير مثل جمهور الوطن العربي يجب ان تلبى احتياجاته .. وقد سافرت الى الجزائر وتونس واليمن والكويت واكتشفت ان شعوب تلك الدول مهيأة تماماً للوحدة بشكل لم يكن من قبل .. فجماهيرها مشتركة في المؤمن والقمع .. انها مشتركة بطبيعة انظمتها المستبدة .. ولكن هذه الوحدة لا تصدر لأن هناك خطان متوازيان ، السلطات تتوحد والجماهير لا تتوحد ،

نعود للحديث من السينما المصرية القديمة نجد انه على صعيد الدلالات الروائية مثلا على مستوى الذكور والمكان - لا شك انه في المجتمعات شديدة الطبقية يحمل دلالات الفكر السائد ، وذلك نجد ان المكان في الفيلم

المرى القديم هو مكان الباشوات يعني مكان البرجوازية الزراعية او البرجوازية المدنية او بمعنى آخر الاستراتجية المصرية التي كانت تكون طبقة عليا واقطية بالمجتمع وكانت هي اقرب للخيال منها للواقع ، اما ديكورات وملابس الافلام المصرية تجذينها معروضة بالاسواق في فنادق البوبيليا : بشعة وقبيحة ذات اللوان غاية ذات الذوق .. معروضة للكل الانسان .. للاستهلاك يعني أنها برأيي أن العناصر الروائية في افلام زمان كانت بالفعل عن عناصر طبقة سائدة ، وهذه الطبقة لم تكن تشاهد السينما لأنها كانت تتسافر الى اوروبا لمشاهدة افلام أجنبية .. أما الان عند تقديم مكان الأفوكاتو : عمله او منزله او حمام السباحة الذي يتردد عليه بدولاته نجد أنها أماكن عادية ، اي صارت علاقة الاستلهام من الواقع والاسترداد عبر السينما لنفس العناصر ، الواقع بالذات ، ما منه مسافة بعيدة .. فنجد عامل امام يعطي للناس افكارا عن الاندماج الاجتماعي بمعنى أن ملاهوته هو ممكن بالسينما، ممكن بالواقع: اي عملية صنفة او رشوة وكل نظام العلاقات يعني النظم الاخلاقى في متناول كل الناس .. انت بحمام ارجع للقانون واقرأه يتمتع مستجد فيه ثغرات تمنحك سيارة وبيت .. ذلك اذن تكريس للانحلال ولما بيسير الانحلال والاتحطاط بعالم الخيال بيسير بالواقع .. هذا قانون يمكن ان ينجح والا ينجح ولكنه في السينما دائما ينجح ، الناس لا تقلد عادل امام ولكن يتولد عندها الوهم انه ممكن ان تكون عادل امام في الواقع .

، وهناك عملية أخرى ، هي عملية تخريبية للرواية الحقيقة وهي ان معظم القصص والمواضيع الدرامية اقتباس من قصص أمريكية ، محاولة لتمصير الروايات الأجنبية . مثلا ياخذون « الأخوة كراهازوف » اي كل ادب رفيع ابن الخيال ويحولوه الى وثائق ويطحّموا قيمته الروائية ويعودوا بالخيال الى عناصره الأساسية الأصلية .

الوجه النضالي لأغنية الشعبية الفلسطينية في الكويت

تأليف : حلمي الزواتي

عرض وتقديم : د. محمد حسن عبد الله

هذه الدراسة الأدبية تستمد قيمتها من أكثر من اتجاه ، فهي أولاً عن فلسطين ، أو جانب من جوانب الحياة المتصلة بها اتصالاً مباشراً، ولا شك في أن كل ما يصف فلسطين أو يعبر عنها بصورة ما يستحق منا الاهتمام وال關注 لأنه يستقى في الضمير العربي ، وأمام العين العربية صورة الوطن السلبي ، التي ينبغي أن تبقى زاهية حية ، قادرة على حفظ الهمم ، وتنوير طريق العمل ، منها طال الزمن » حتى يعود الوطن إلى أهله . وثانياً فإن هذه الدراسة عن « الوجه النضالي » ، وهذا يعني أنها اختارت عن عهد أشد ملامح الوجه الفلسطيني عافية ، وأجدرها بالتسجيل والتحليل . وثالثاً أنها اختارت أيضاً أغنية الشعبية ، ويعرف عامة الدارسين في مجالات الأدب والفن أن الدراسات الفلكلورية « العربية حديثة النشأة » ، لم تمهل سبلها بتكرار المحاولة ، ولم تنتظر قضایاها بالقدر الواضح ، ولم تتأصل وتتحدد بمصطلحاتها بطريقية تعين الباحث في الأدب الشعري يخاصة على أن يشكل المادة الفنية التي يختارها حسب أوليات مستقرة ، وأنماط متعارف عليها ، ومصطلحات محددة عملياً بالقدر الذي يوفر عليه الكثير من الشرح والتوضيح . وهناك جانب آخر يتصل بهذا المستوى الشعبي لهذه الدراسة ، فليس من شك في أن صورة وطن من الأوطان ، ونبضات وجданه الخاص تتجلّى أصدق ما تتجلّى في ابداعات فنونه الشعبية ، تلك التي تصدر عن نظرته الصافية التقائية ، وشعوره الحر الطليق ، وتعبر عن تجربته التاريخية المميزة ، الخامسة به ، فيها تكنته ولونه ولفته ، لم تزيّنها أو تحدّ من انطلاقتها مما حاكمت اللغة المصنوعة ، أو محابر الشكل الفني المفترض أو المفروض ، أو مخاوف التأويل للصور والمعاني . ورابعاً ، وأخيراً ، فإن صاحب هذه الدراسة

حلمي الزواتي ، واحد من أبناء فلسطين ، الذين يقيمون بالكويت منذ زمن ، ولا يزال يحمل في اسمه نسبته الى مسقط رأسه في الوطن المحتل ، وإذا كان هذه الصفحات التي أنفق فيها جهدا واضحا يسجل نصوص الأغانى الشعبية ، ويصنفها ، ويحلل المحتوى والشكل ، هي في ذاتها تعبير عن وفاء والتزام ورؤى ، جديرة باللحظة والتقدير ، هذا فضلا عن أن الباحث شاعر له في مجالات التعبير الفنى ابداعا ونقدا ودراسة باع طويب ، فقد كتب الرواية ، والمسرحية ، ونظم القصيدة ، ورصد الظاهرات الفنية في أكثر من دراسة أدبية وتقديرية ، وهذا يطمئنا الى انه يدخل الى « احراش » الأغنية الشعبية الفلسطينية وهو مسلح بالمارسات المتعددة ، والوعي الواضح في مجالى الفن والتفكير مما ..

ان الاسباب الازية نجد جذورها مائلة في قول الكاتب (من ٩٥): « ان كلمة ثورة لا تعنى فقط حركة افعالية تجاهه حدثا معينا ، وان كان واقعا سينا ، وانها هي نت من انماط الحياة يلزم الانسان ويرتبط به طرديا اذا كان الانسان متحركا فعلا ، والشعر الثوري ، او التعبير الثوري هو وبعد اللغوى لثورة ، واذا كان المقاتل مدفع الثورة ، والفلاح ساعدها اليمين ، والعامل بانيها وصانع نهضتها ، فالشاعر هو خالقها ومبعدها . واذا كانت الثورة تعنى التحول الكامل وال شامل في مسيرة الحياة اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا وسياسيا ، فان الشاعر الثوري هو المجسد الحقيقي لهذا التحول ، ولذا فالشاعر الثوري يكبح في اللغة والتعبير ما ينفعه المثار في عملية انتحارية ، وما يبنله العامل في ورشة الثورة »

لقد صيغ هذا القول بعبارات حماسية ، لكنها لم تذهب بعيدا في المبالغة الخطابية ، لقد أشار الى ثلاث حقائق أساسية تصلح ، من واقع فهم الكاتب لواقع الشاعر من الثورة ، لقياس جهوده العلمي والفنى في كتابه ، الذى نحن يصدده . لقد جعل من الشاعر خالقا ويدعا للثورة ، ومن حق الشاعر رواهـما من واجبه ، بما انه صاحب رؤية ومبادر عن الوجودان التاريخي لامته ، ان يحسـن بالثورة قبل ان تقع ، وأن يشارك في تشكيلها بما انه مجدد لعواطف شعبه وافكاره ، ولكن واقع الأغانى الشعبية ، التي سجلها الباحث واستشهد بها لا تضمننا امام خالقين مبدعين ، الا في حالات نادرة . جدا ، لا تصنـع ظاهراً او ما يتـاريـها ، وأكثرـهم صدقاً هو الذى يكتفى بالتسجيل والتـصوـير لما هو كائـن بالـ فعل ، اي ما سبق اليـه القرار السياسي او الرأـي العام الشـعـبي او العمـليـات النـدائـية ضدـ العـدو ، ولعلـ هذا هو الـقدر المـتاح للـشـاعـر الشـعـبي حين يعيشـ فيـ الـكـويـت ، ايـ علىـ بـعدـ نـسـبـيـ منـ اـتوـنـ الشـورـة ، وبـؤـرةـ العملـ الفـدائـي . انـ المـعاـيشـةـ الـاعـاطـفـيـةـ وـالـفـكـرـيـةـ هـيـ الـقـدرـ المـتاحـ لهـ فـيـ اـغـلـبـ الـاحـوالـ ، انـ لمـ يـكـنـ فـيـ جـيـعـهـاـ ، وـمـنـ هـاـ كـانـ منـ الصـعـبـ انـ نـعـثرـ

على خالق أو مبدع للثورة ، وان عثنا على كثير من المصورين المرددين لما هو منتشر بين قطاعات من الرأي العام الفلسطيني ، أو العربي بوجه عام ، وليس هذا انتقاداً لوهبة الفنان الشعبي ، والوظيفة التسجيلية للفن ليست بالعمل الهابطي الذي يمكن الاستفهام عنه ، فحيث يكون الوطن مهدداً بتغيير معالمه ، وتضليل الأجيال القالمة عن ملامح انتقامه الأصيل تكون وظيفة الفنان التسجيلي غالية في الأهمية ، لأنّه يحتفظ «للواقع البديل» بحالة من الثبات والرسوخ تقاوم عمليات الموه والتزييف ، وتحمل إلى الذين سيأتون شهادة موئلة من شاهد عيان ، بما قد كان ، على الحقيقة ، وانعكاساً للواقع المباشر . وهنّا سجدة الصدق الفراز مثلاً في الحقيقة الثانية ». من الحقائق الثلاث التي أشرنا إليها من قبل ، فالشاعر هو المجسد الحقيقي للتحول الثوري ، من منطلق أن التعبير الثوري هو «بعد اللغو للثورة». ثم ثالثي الحقيقة الثالثة والأخيرة ، وهي أن الشاعر الثوري يكبح في اللغة والتعبير ، وهذا صحيح تماماً يرغم مائيه من مثالية مصدرها أن حلمي الزواجي شاعر وأديب ، ومن حقه أن يشعر بنسمة رسالته ، وأن يكتشف لها روابط عضوية لا تتقبل الانقسام ، تساوي بين ابداع قصيدة عن الثورة »، وبذل الدم في عملية فدائية ، وبذل المال الذي يعطى بذل الدم فرصة لبلوغ الهدف .

بعد مدخل عام يصور بعض سمات الأسرة الكويتية ، والأسرة الفلسطينية «المقيمة بالكويت» ، وعبر مخسة نصوص متتابعة ، يعرض الكاتب للأغنية الشعبية في الكويت ، يوجهها النضالي ، وقد أسعفته قترته على نظم الشعر «وخبرته بالدراسة الفنية» ، في النجاة من منزلق خطير يهدد أكثر الدراسات الأدبية المعاصرة ، هو الاهتمام بالمعنى في الشعر ، ولكن الشعر مجرد معنى ، أو معنى مجرد ، لا أهمية لتشكيله في تالب وبناء وصور وأيقاع له خصوصيته ، ونجا - مرة أخرى - من منزلق آخر لا يقل خطراً يقع فيه كثير من المتهرين بالدراسات الفلكلورية ، فالى آن تعتبر هذه الدراسات ذات مساس مباشر ، أو هي فرع من الدراسات الاجتماعية والاثنوبولولوجية »، ومن هنا تعتبر النصوص الأدبية عند جمهرة الدارسين في هذا المجال وثائق اجتماعية ، ذات دلالات طقوسية ، ورموز أسطورية أو تاريخية ، ومستويات تعبيرية طبقية أو سيكولوجية ، ونادرًا ما يحدث ، أو لا يحدث مطلقاً إن يتطرق هذا الصنف من الدارسين إلى جماليات التعبير الأدبي ، بما فيه من لغة تصويرية ، وتكوين ايقاعي ، وبناء فني يقوم على توظيف كافة معطيات اللغة والموسيقى والمؤثر «اللغوي والمعنى والشعور» ، ليصلح من هذه العناصر أفنية ، يقولها الشاعر ، وتزدهرها الجماهير ، وكأنهما نابعة منها . يبدأ الكاتب بداية منهجية منتظمة ، «إذ يعتقد الفصل الأول تحت عنوان :

« ملامح الأغنية الشعبية الفلسطينية في الكويت » ، ويتوقف أساساً عند مناقشة المصطلح وما يدخل في نطاقه ، أو المهموم ، حسب تعبيه . وهذا يفرق بين الأغنية الشعبية والأغنية الفلكلورية ، فالأولى ذات أصل ادبى بحت ، فهي — على قوله — متقدمة على الأغنية الفلكلورية ، « اذ ان الكثير من الأغاني الشعبية تحولت على مدى الزمن الى اغان فلكلورية ». ويحدد الكاتب دوافع او حدود الوصف بالشعبية ، فالشعب هو صاحبها ومؤلفها ومرددها أيضاً ، ويقتبس قول بوليكافسكي : ان الأغنية الشعبية هي الأغنية التي انشأها الشعب ، وليس التي تعيش في جو شعبي . وفي مكان آخر يذكر انها تلك التي يغنیها الشعب ؟! وتؤدي وظائف يحتاجها المجتمع الشعبي . ولعل الكاتب يميل الى هذا الوصف الاخير ، لأن الأغاني التي سجل نصوصها لم يبدعها الشعب وإنما افراد معروفوون قد نسب اليهم ما نظموا ، ومن هنا فإنه يضع معلم الإطار العام للأغنية الشعبية بأنها يجب أن تكون شائعة ، بالشائعة ، اي ليس لها نص بدون ، ولكنها ليست بالضرورة مجهلة النسبة الى مؤلف معين ، غير أنها تكتسب قدرًا من المرونة ، اذ تتعدل باستمرار لتواجه الاتساع الجديد في الحياة والتعبير ، وهذه المرونة في الكلمات يوازنها قدر من المحافظة والثبات على الاسلوب الموسيقي الذي تستخدمه . وبعد تحديد المصطلح والاطار العام ، يقرر الكاتب أن الأغنية الشعبية الفلسطينية ، سواء كانت من ابداع فرد ، وقام الشعب بإعادة ابداعها ، أو ابداعها ابتداء » ، هي تاريخي نفسى واجتماعي للشعب الفلسطيني في الكويت ، منذ عهد النكبة ، وإلى عهد الثورة ، على اختلاف في صور الحنين ، ووحدة التطلع إلى العودة .

وفي الفصل الثاني يهتم الكاتب بتقديم سجل واف للشعراء الشعبين الفلسطينيين في الكويت ، فيترجم لهم ، وبختار من اشعارهم ما يؤكّد وجود الموهبة الفنية ، والاتضوابات تحت لواء الحس البطولي في التعبير عن الثورة . وفيما يتعلق بالشطر الاول من محتوى هذا الفصل فإنه يقرّر بحق أن الشاعر الشعبي سواء كان مؤلفاً للنص ، أو محوراً لنص مأثور ، فإن بحاولته هذه أو تلك تذوب وتتشكل من جديد حين تتصاف الى الوجدان الشعبي العام ، الذي يرددتها بسليقته وينجحها نكهتها المميزة ، ثم انه يفرق بين الشاعر والحداء ، وليس الفرق قائماً على « حجم » الموهبة وحدتها ، مع أهمية هذا الجانبه ، وإنما على الشكل الفني وأسلوب الاداء ايضاً ، فالشاعر الشعبي في أدائه وحركاته يتمثل عملاً مسرحياً كاملاً — كما يقول — ويوحي للسامعين انه عدة أشخاص في آن واحد ، وهذه نجدة يدير حواراً بين السمرة والبيضاء ، وبين السيف والثلم ، وبين النلاحة والمدنية ، وبين الصهيوني والنداشى « المغربي » .

ويمثل له بهذا المقطع المثير من شعر « أبو جهان » ، وهو يجري على هذا النحو (ص ٤٤) :

الفدائي :

| | |
|---|-----------------------|
| ارحل عن هذى الديار | يا خواجه يا غدار |
| وحطم جميع القصبة | الفلسطيني والله ثمار |
| يهودى ما هو لئيم | الصهيوني : |
| وتشازتم عن بيسان ؟ | لا تعمل حالك غشيم |
| تشطر بلتنا شطرين | ليش ارضيتكم بالتقسيم |
| وحيفا يتميل بيسان | الفداei : |
| يام فسادت الديار | ما وافقنا ع السكين |
| يوم هاجرتوا الاوطان | عكا بتكميل جينين |
| اخرجنونا من الباب | الصهيوني ؟ |
| وتبخروا حتى النسوان | ليس فسادت الديار |
| مارسنوا كل الارهاب | كتروا في الواقع احرار |
| والطريف في هذا التموزج ان الشاعر لا يجعل موقف الشعب | الالفداei : |

الفلسطيني الذي يمثله الفدائي ، انه يردد - على لسان الصهيوني - جميع الحجج الشائعة التي يتناولها الناس بعمالة عن اسباب ضعفه الموقف الفلسطيني في بعض مراحل النضال ضد الصهيونية ، فقد قبلوا ، او قبل بعضهم ، التقسيم ، وهجروا مدنهم وقرابهم تحت ضغط الارهاب . وتبدو هنا حجج الصهيوني أقوى من منطق الفدائي في الرد عليهما ، ولكنه في الختام يقسم بدم الاحرار من الشهداء انه لن يعيد مأساة الرضا بتدخل الجيوش العربية ، وسيبادر الى استرداد وطنه ويشترى بالدم ، ضاربا عرض الحائط باتفاقيات الهدنة . ونلاحظ ان اليهودي ، او « الصهيوني » ، يعبر بلهجه فلسطينية خالصة ، نظيرتها في مثل : لا تعمل حالك غشيم ، وذلك بوسه من هاللخد .. وهذه من سمات الشعر الشعبي الذي ينكر فيه الشاعر من خلال معجمه وأساليبه التعبيرية حتى وهو يشخص أنكار الغرباء عنه .

اما الحداء ، فهو غير الشائع طريقة ووسطا ، وجود الحداء تقليد شعبي فلسطيني يربط بحياة الحالات والاعراس للتزينة عن الحضور ، وقد استمر هذا التقليد وصحاب التجمعات الفلسطينية اينما توجهت واستقرت ، ولكن من الطيفي ان تختلف موضوعات الحداء ، التي لم تعد فخرا ومدحها وغزا ، وانما تزيدا لشعارات الثورة ، وشحنا لشاعر

المحتلين بمعانى الوطنية ، والارهاط بارض فلسطين . والمعتاد الا ينفرد حداء بالانشاد ، وانما يتبارى رجال في تبادل القول ، حتى يشهد السامرون لاحدهما بأنه ييز صاحبه .

وفي هذا الفصل يسجل الكاتب ترجم موجزة لاهم شعراء الأغنية في الكويت معرفا باسمائهم وكتاهم ومواطنهم الأصلية في فلسطين ، وتاريخ تجربة كل منهم مع الشعر الشعبي ، واهم هؤلاء الشعراء والحدائين : ابو جمال ، وابو اشرف وابو البيك ، وابو موسى ، وابو سائد ، وخالد راشد ، وابو عدنان .

بعد هذه « الأرضية » التعرفيية المهمة ، تبدأ الدراسة الفنية في ثلاثة فصول على التعلق ، يقف اولها عند الانطباق الفنية للأغنية الشعبية وقد وقف الكاتب عند أربعين عشر نمطاً ، او شكلنا فنياً ، مثل : الدلعونا ، والزجل ، والعتابا ، والميجنا ، وغيرها ، مما سنعرض له فيما بعد ، وفي تاليه ، وهو الفصل الرابع يرصد الجانب الموضوعي في هذا الشعر ، وهو يضعه تحت عنوان : **الوجه النضالي للأغنية الشعبية الفلسطينية في الكويت** ، ومن الواضح ان عنوان هذا الفصل هو بذاته عنوان الكتاب ، وهذا خطأ في التصور ، لأنه يعني — على الأقل بایحاء هذا العنوان — أن هذا الفصل هو جواهر الدراسة ، وإن الفصول الأخرى على هامشه أو مجرد توطئة اليه ، وليس هذا بمقصود للكاتب ، وهو ليس بصحيح ايضاً ، فالحق ان الفصل الذي عقده لاتباط الأغنية ، او اشكالها وأوزانها ، وعلاقة هذه الأوزان بتحول الشعر العربي المعروفة هو أكثر فصول هذه الدراسة اصلة ، وادلتها على الخبرة ، ويبثل اضافة حقيقة في مجال دراسة الأدب الشعبي ، والأغنية بوجه خاص . أما الاهتمام برصد الجانب الموضوعي في الأغنية الشعبية فانه اختار له أن يبدأ مع انطلاقة فتح سنة ١٩٦٥ ، مرورا بهزيمة حزيران ، ومعركة الكرامة ، وحوادث ايلول في عمان سنة ١٩٧٠ الى أن يصل الى كامب دينيد واحزان الفلسطينيين في مواجهتها وعزمهم على الاستمرار في نضال العدو بالدعوة الى الصمود واستمرار الجهاد . ولعله من حق الباحث — اي . باحث — ان يبدأ في دراسة ظاهرة ما في الوقت الذي يراه مثالسا لرصد ملامح الظاهرة وقد تشكلت ظل الملامح . وتحددت القسمات ، واختيار انطلاقة فتح هو ما يناسب العنوان الذي اختاره لدراسته المتمعة ، ولكن هذا المعنى كان سيناكد ويبرز بصورة اعمق . وادعى للارتفاع لو انه رجع بداية البداية ، اي منذ صار في الكويت تجمع فلسطيني له ملامحه المميزة وأغانيه المعبرة عن وجدانه احلامه . ومن الصحيح انه اشار الى عهد بكاء الاطلال (ص ٥٣) ولكنها اشارة عابرة وتقريرية ، هذا نضلا عن ان بكاء الاطلال ليس معناه سلبية النضال او انعدامه .

في آخر فصول هذه الدراسة يلقي الكاتب نظرة شاملة على النماذج الكثيرة التي سجلها ، ويحاول استخلاص «السمات الفنية» المشتركة ، وهو بذلك يجمع بين حصاد الفضليين السابقين عن الانطباط أو الشكل ، والمحتوى . في مطلع احصائه وتحليله لأنماط الأغنية الشعبية الفلسطينية في الكويت ، يذكر هلى الزواتي أن هذه الانماط تزيد على الثلاثين نمطا ، ولكنها من واقع الرصد العلمي لواقع الأغنية ، ومع انه اشار الى اربعة عشر نمطا ، او وزنا ، تكاد تنحصر في سبعة انماط هي الاكثر انتشارا . وتنبه هنا الى امررين ، اولهما انه لا اهمية لحصر الاوزان مرتبطة بالاغنية «في الكويت» ، فهي بذاتها اوزان الأغنية الشعبية متحركة من هذا التقيد الذي لاحق عنوان هذا الفصل مجازة لعنوان الكتاب ، وثانيهما ان الشعر الشعبي في هذا المجال يسلك نفس الطريق الذي سلكه الشعر العربي ، وفي كتاب «المرشد الى الشعارات العرب» للدكتور عبد الله الطيب ، احصاء للأشعارات القديمة ، موزعة حسب اوزانها ، التي ستظهر ان السنة عشر بحرا شعريلا لم تكن جمیعا مستخدمة بنفس النسبة ، وأن الشعراء آثروا منها ستة اوزان فقط ، لم يتجاوزها الا عدد قلول من الشعراء في عدد محدود من القصائد .

ومهما يكن من أمر ننان الكتاب يسجل سبعة انماط يصفها بانها الشائعة ، وهي : العتاب ، والشروع ، والطلمة ، والدلعونا ، وزريف الطول ، والجفنة ، والبادي . وهو يقرر أن الفروق بين هذه الانماط مستقرة وإن تكون محصورة في سلوك الشاعر الشعبي مع اللهجة ، فهو يبد بعد الانفاظ ، أو الأصوات ، ويسرع في أداء بعض الكلمات ، ليتوافق مع نمط من هذه الانماط . كلاما يقرر أن الباحث في مجال الأغنية الشعبية ليس باستطاعته أن ينتهي الى نتائج حاسمة ونهائية في تنميته ما ينتهي اليه من القصائد الغنائية ، لأن طريق المشاهدة غير مأمون ، فمع اختلاف الرواية ، واختلاف المنساطق ، واختلاف طريقة الأداء : (وربما اختلاف الزمن ايضا) يتم تعديل الوزن بالزيادة او النقصان . ويقرر الباحث أخيرا ان بعض الاوزان او الانماط يكاد يتحدد بموضع معين ، وهذا اوضح ما يكون في الدلعونا ، الذي اقترب حزكيلا بطبقات الديكة ، وموضوعيا بالنزل ، وجغرافيا بشمال فلسطين ووسطها ، ومع هذا فإنه ظهر في الكويت مغادرا المكان وتغنى بالمعانى البطولية ، مخترقا موضوعه التقليدى ، وهذا ابو اشرف يرفض الحكم الذاتي بوزن الدلعونا:

شعبنا يرفض الحكم الذاتي . مهما بالضفة تكبر بلوانى
بل لازم اني ارفع رايانتي من فوق القدس بارضى الحنونا

ومن الواضح أن الدلعونا بمقاطعه الطويلة البطيئة ، وحرصه على النون والالف الممدوة كقافية اثنين لهذا الفن لا يناسب التعبير الثوري ، فالالف الممدودة مع النون تجسد الاثنين والحزن ، والوزن الكبير القاعيد يتسم بالبطء ، ويصطلاح للموضوعات الرزينة الجادة ، كالدح والرثاء ، ونادرا ما يستجيب لترقيص القواف على ايقاع الحركة السريعة او التصفيق . ومن هنا يبدو الزجل اكثرا استجابة لشاعر الأغنية الشعبية ، ويمكن أن نوازن بين البيتين السابقين من وزن الدلعونا ، وهذين البيتين من الزجل ، ليتأكد لنا ما نريد :

بَدْنَا حَكِيٌّ ، وَبَدْنَا نَقُولُ مَا بَدْنَا حَكِيٌّ وَطَبَّولُ
بَدْنَا نَحْرَرُ بَلْسَدْنَا وَهَذَا كَلَامُ الْمَعْقُولُ

وهنا لابد من اياضاح - بشأن هذين البيتين - للقاريء غير الفلسطيني وخاصة ، فقد يوهم البيت الأول بأن في معناه شيئا من التاقض ، اذ كيف يمكن الشاعر رغبته في ان « يحكى » ثم يرفض « الحكي » من الآخرين !؟ وقرائن الاستخدام الشعبي لهاتين الكلمتين ترفع عن البيت «يهام الاضطراب او التاقض » فحين يقول الفلسطيني ، ومثله ابناء بلاد الشام يوجه عام : بَدْنَا نَحْرَرُ ، فإنه يعني : نريد ان نكشف الحقائق ونتصارح . أما حين تقترب بسياق الاستهجان : « بَلْسَدْنَا حَكِيٌّ » ، فإنها تعنى : كفانا ثرثرة واضاعة وقت في الكلام . هذه ملاحظة نديهما ، ولعلها تعلمتنا على امر آخر ، هو حاجة الكتاب الى بعض الهوامش التي تعين القاريء من غير ذوي الخبرة باللهجة الفلسطينية ، الذي ستوقعه طريقة في القراءة في ليس كبير بالنسبة للأوزان ، وخطأ كثير بالنسبة للمعاني .

وهكذا يمضي الكاتب مع سائر انماط الأغنية الشعبية ، محددا اهم الملامح العروضية ، ودرجة الانتشار بين الشعراء ، وقدرة هذا النمط على استيعاب ما هو يصادره من الأغاني الوطنية . وقد يشير إلى علاقة بعض اوزان الشععر الشعبي بـ اوزان الشعر الفصيح ، وبعض الاساطير بين « زريف الطول » و « دلعونا » (ص ٧١) .

وكما اشرنا من قبل ، ثمان الكاتب في مجال الرصد الموضوعي ، او محتوى القصيدة - الأغنية النضالية ، يبدأ بانطلاقه ثورة فتح ، ويسجلها أبو اشرف في مطلع واحدة من اغانيه :

فِي وَاحِدِ يَنَائِيرِ الْخَمْسَةِ وَالسِّتِينِ وَالنَّاسُ كَانُوا بِلَهُ وَلَعْبُ مَشْفُولِينَ
كَاتَبُوا رِجَالَ الْفَتْحِ سَهْرَانِينَ وَاعْلَنُوا الثُّورَةَ بِصَوْتِ انْفَجَارَاتِ

وقد سلك أبو فراس نفس الطريق في تسجيل نصر يوم « معركة الكرامة » ١٩٦٨ ، الذي اهتز الوجودان الفلسطيني ، والعربي ، يقول : **بعد ما طوفان التكبة غمرنا جينا بأذار بسلامة وغامرنا لحتى انعود وانلملم غمرنا وانصلى الجمعة في قدس العرب** . ويبدو أن الشاعر الشعبي يهتم بتسجيل تاريخ الأحداث الوطنية ، وهذا تقليد عربي قديم ، التاريخ بالشعر ، يؤكد أن الشعر ديوان العرب ، وأنه محتوى الذاكرة الشعبية . وهذا ما ق فعله أبو اشرف بالنسبة لحرب أكتوبر : **يابدين الحرب في ستة الشهر ع الناهين الأرض ما يخفى الأمر ثم يتحدث عن الجبوش العربية الملتحمة بالقتال مع العدو على أنها جيشيه ، ونسوره :**

وحيثنا مع جيشكم يوم التحرر وحيثكم في المعركة صاروا رم وكل جندي منكم يدينو كفر وقادكم انعموا وانصاوا بصم واستطورتك صهيوني حطمها عموم وحيثنا في سينا عمل اكبر هجوم وانسورنا فوق الجولان اتحوم والرعب في قلوب الاعدى انتشر

وهنا يقدم شاعر الأغنية الشعبية سجلاً واغنياً لكل مامر بالضلال الفلسطيني من أفراح النصر وأحزان الانكسار ، يدافع عن مواقف بنى وطنه ، ويندد بمن يخرج على أهدافهم ، فيهاجم اتفاقية سيناء ، وكيسنجر ، وزيارة السادات للقدس ، واتفاقية كانت ديفيد ، ومعركة تل الزعتر ومحاصرة الفلسطينيين ، والحكم الذاتي ... الخ .

وفي الختام ، فإن الكاتب ، في آخر فصول كتابه يرصد ويحدد أهم السمات الفنية للأغنية الشعبية الفلسطينية ، ولا أهمية - مرة أخرى - لتقييد هذه السمات باتها في الكويت ، لأن هذه الملامح عامة ملائمة أو ملزمة للتعبير الشعبي ، سواء في البقاعات ، وفي الحرص على الطابع الجماعي ، بمعنى التعبير عن الوجودان العام ، واقتباس مقولات شائعة بين الناس ، والاعتماد على ترديد الناس بعامة لهذه الأغاني . وفي هذا النصل يؤصل الباحث أوزان الأغنية الشعبية بحسبها إلى يجور الشعر العربي المعروفة ، ثم يحاول تحديد المعجم اللغوي للأغنية الشعبية من حيث مستوى التعبير الذي يتحرك ما بين الفصيح والتعميل على اللهجة ، وما فيها من خصوصية صوتية مثل الكشكشة والعنفة ، وما تتضمن من بتايا اللغات الدائرة ، كالآرامية ، والسريانية ، وغيرها من اللغات الحية .

لقد أدى الكاتب خدمة جليلة للتراث الشعبي الفلسطيني ، وهي خدمة تضاف إلى أوجه التضال الواجب للحفاظ على شخصية الوطن وتبيّزه في وجдан ابنائه ، وقد وف بخطه من الوجهة الفنية بها إغناء وأرساه على أصول من الوعي الواضح بمطلبات الدراسة الفنية المنهجية .

• مسرحية •

الجانب الأخر من النهار

محمد الشريفي



المشهد الأول

حجرة سكرتير المدير العام .. باب في اليمين يؤدي إلى الخارج .. باب في اليسار يؤدي إلى حجرة المدير العام .. لبنة حمراء فوق الباب مضادة .. لافتة بجوار هذا الباب يخط كبير (المدير العام) مكتب في منتصف الحجرة تجلس إليه السكرتيرة .. على المكتب تليفون .. في ركن من الحجرة مكتبة صغيرة .. دولاب .. الخ ... فتح ستار المكتب و السكرتيرة تدق باصبعها على الآلة الكاتبة .. يبدو أنها تعمل يدخل عبد الله ..

عبد الله : صباح الخير يا سعاد ..

السكرتيرة : (دون أن ترفع نظرها) أى خدمة يا أفندي ؟

عبد الله : أيه يا سعاد .. مش عارفاني والملا أيه ؟

السكرتيرة : مش واحدة بالى .. أى خدمة ؟

عبد الله : بص لي كويس ياسعاد .. بعنى لي كويس وحياتك ؟

السكرتيرة : (بتعجب) فيه أيه يا أستاذ ؟

عبد الله : حتى اتنىكمان .. مش ممكن (لنفسه) دا أيه اليوم اللي مش فايت ده .. الناس بقت يتensi بسرعة .. أنا عبد الله ياسعاد .. مش عارفاني ؟

السكرتيرة : آسفه .. مش واحدة بالى .. هضرتك تعرفني ؟ !

عبد الله : الله .. أه .. اهنا زمايل ..

السكرتيرة : لكن أنا ما هزتش يا أستاذ ولا غيري شفتكم قبل كده ؟

عبد الله : ازاي .. اهنا زمايل !

السكرتيرة : زمايل فين .. هندنا هنا في الشركة ؟ !

عبد الله : أيه طبعا في الشركة !!

السكرتيرة : ازاي هندنا في الشركة وأنا ما شفتشكم قبل كده !!

عبد الله : ما شفتشكم ازاي .. دا اهنا تعرف بعض من ٣ سنين !

السكرتيرة : على العموم .. أى خدمة ؟

عبد الله : ياه .. للدرجة دي .. طيب .. أنا .. أنا عايز مقابلة سيادة المدير ..

السكرتيرة : (تعود لعلتها) مش شايف الملبة الحمرا .. سيادة المدير مشغول ..

عبد الله : في عرضك بلاش كلمة مشغول دي .. يا اما مشغول يا اما ما يعرفش .. ولا واحد فاضي .. كله ملان .. حرام عليكم ..

السكرتيرة : قلت لك مشغول وعنه اجتماع ومش ممكن يقابل حد ..

عبد الله : هي الكلشتات في كل مكان أروح له .. اجتماعات .. مشغول .. عند السيد الوزير ..

السکرتیره : لو سمحت ..

عبد الله : (ثالثا) ما اسمحش انا خلاص زهقت .. انا ها اقدم استناد لما يفهي ..
اما اشوف اخترتها في اليوم اللي مش فايت ده ..

السکرتیره : ممكن سبائكك تكتب طلباتك واوعدك اني هاعرضها عليه لما يفهي ..

عبد الله : انا لازم احل المشكلة دي دلوقت .. ما هو يا حلها يا روح المورستان انا مشكلاتي
صعبه جدا يا افندم .. ياريت حضرتك تتصرق ..

السکرتيره : وبعدين معاك .. انا قلت لك التصرف الوحيد اللي ممكن تعمله ..

عبد الله : ما هو منكرة مش ممكن .. اكتب اقول فيها ايه .. انا مشكلاتي يا سما ..
يا مدام ..

السکرتيره : وبعدين معاك يا استاذ ممكن اشوف شفلي ..

عبد الله : خلاص .. حاضر .. الفضلى حضرتك شوقي شفلي .. خلاص انا قاعد اهوه ..
(لنفسه) بقى مش عارفاني يا سعاد (لنفسه) والله ما انا منقول من هنا
الا لما اقابلهم (يجلس والسکرتيره تواصل عملها .. بعد لحظة) اصل انا
مشكلاتي صعبه مش لا قيلها حل .. انا مشكلاتي تصعب على الكافر ..

السکرتيره : (بحده) وبعدين ؟ !

عبد الله : اصل انا مش عارف احلها والله ..

السکرتيره : ممكن حضرتك تنفضل وتبجي وقت تانى يا استاذ ..

عبد الله : لا .. اجوك انا مش ممكن امشي من هنا الا لما تدوني فلوسي ..

السکرتيره : فلوسك .. ?

عبد الله : (وقد سعد باستفهامها) اصل انا لما رحت اقبض موتبى ..

السکرتيره : (مقاطعة) ممكن الكلام ده تقوله للمدير .. سيني اشوف شفلي ارجوك ..

عبد الله : (وقد احبط) اه .. شوقي شوقي زي ما انت عايزة (بيتدع عنها) طب اعمل
ايه دلوقت .. اشكى لمن بس يا ربى (يقترب من مقدمة المسرح) اصل انا في
الحقيقة رحت ..

السکرتيره : يا استاذ .. ارجوك .. ارجوك .. عايزة اخلاص شفلي ..

عبد الله : الله .. ما انا سايبك تشتملي .. هوه انا ماسكك ..

السکرتيره : انت نازل رفي من اول ما دخلت هنا ..

عبد الله : ما انت واحدة على كده .. هي اول مرة .. ما احسا طول عمرنا ينفربي ..
اسمي بقى .. بلاش الشفلي اللي بتلعيه على ده .. هو شغل المكتبة ده
شفلي ..

السکرتيره : يا استاذ ..

عبد الله : ما هو انت لازم تسمعينى يعني لازم تسمعينى ..

السكريتيرية : يا افندم انا مثـن فاضية .

عبد الله : افندم ايه ياخـن .. بلا افندم بلا زفت .. خليكي دوغرى يا سعاد ..
السكريتيرية : لا .. انت زودتها قوى .. بقولك مثـن فاضية .

عبد الله : هو مين فينا اللي فاضي .. كلنا مشغولين .. المدير مشغول .. سكريتير المدير
مشغولة .. أمين الخزنة مشغول .. المعاون مشغول انا اهو مشغول ..

السكريتيرية : يظهر المسـايـسـة مـثـن هـاتـجـبـ تـيـجـةـ مـعـاـكـ .

عبد الله : مـسـايـسـة .. مـسـايـسـة اـيهـ بـقـىـ .. اـنتـ فـاكـرـةـ نـفـسـكـ اـيهـ .. فـاكـرـةـ نـفـسـكـ فـيـنـ ..
في اسطبل ؟

السكريتيرية : اـنتـ بـتـزـعـقـ لـيـهـ ؟

عبد الله : الله .. هو اـناـ بـرـضـهـ اللـىـ زـعـقـتـ .. ماـ اـنتـ قـاعـدـةـ تـزـعـقـيـ منـ الصـبـعـ المـدـيرـ
مشـغـولـ .. عـنـدـهـ اـجـتـمـاعـ .. مـمـكـنـ تـقـدـمـ مـذـكـرـةـ .. مـمـكـنـ تـسـتـنـيـ بـكـرـةـ .. اـناـ
مـثـنـ فـاضـيـ .. (بعد لـحـظـةـ) مـثـنـ عـارـفـانـىـ ياـ سـعادـ .

السكريتيرية : اـنتـ عـاـيـزـ اـيهـ بـالـضـبـطـ .

عبد الله : مـثـنـ عـارـفـةـ اـناـ عـاـيـزـ اـيهـ بـالـضـبـطـ .. عـاـيـزـ حـضـرـتـ لـخـرـسـ خـالـصـ وـتـسـعـيـنـ لـحـدـ
المـدـيرـ مـاـ يـقـضـىـ ..

السكريتيرية : لكن ..

عبد الله : ماـ هوـ لـازـمـ تـسـعـيـنـ .. اـناـ لـازـمـ اـنـضـفـشـ عـنـ نـفـسـ ..
السكريتيرية : ياـ اـسـتـاذـ دـهـ مـكـبـ المـدـيرـ العـامـ .

عبد الله : ياـ سـتـ سـعـادـ خـلـىـ عـنـدـكـ شـوـبـةـ اـنـسـانـيـةـ وـاسـعـيـنـ ..

السكريتيرية : اـماـ وـالـلـهـ شـيـءـ بـارـدـ .. اـنتـ بـتـشـتـمـنـ ياـ اـسـتـاذـ عـاـيـزـنـ اـسـمـعـكـ اـنتـ ..
اـنتـ تـعـرـفـنـ مـثـنـ .. قـاعـدـ تـقـولـ ياـ سـعـادـ ياـ سـعـادـ .. اـيهـ ..

عبد الله : خـلاـصـ .. قـلـتـ خـلاـصـ .. اـنتـ مـاعـنـدـكـشـ ضـمـيرـ ولاـ اـحـسـاسـ .. خـلاـصـ مـاـيـشـ
حدـ اـدـنـيـ مـنـ اـنـسـانـيـةـ .. قـلـتـكـ اـنـاـ عـنـدـكـ اـشـكـالـ صـعـبـ قـوـلـلـيـ اـيهـ هوـ ..
مشـكـلـكـ اـيهـ ياـ اـسـتـاذـ عـلـشـانـ نـهـلـهـالـكـ (تـبـلـسـ السـكـرـيـتـيرـةـ وـقـدـ اـعـيـتـهاـ مـحاـوـلـاتـ
اسـكـانـهـ بـعـدـ لـحـظـةـ) اـنـاـ رـحـتـ اـقـبـضـ مـرـتبـ اـخـرـ الشـهـرـ ماـ لـقـيـشـ مـوـرـتـيـ .. عـمـرـكـ
شـفـتـ موـظـفـ فيـ الدـوـلـةـ يـرـوحـ يـقـضـ مـرـتبـ مـاـيـلـقـهـوـشـ .. اـنـتـ مـاـيـقـوـلـشـ حاجـةـ
لـيـهـ ؟

السكريتيرية : (تشـيـعـ بـوـجـهـهاـ عـنـهـ) مـمـكـنـ تـسـيـئـ اـشـتـغلـ وـالـلـاـ اـنـدـهـ لـسـاعـىـ يـفـرـجـكـ بـالـقـوـةـ ..

عبد الله : قـوةـ .. هيـ فـيـهـاـ قـوةـ .. لاـ .. دـاـ اـنتـ زـوـدـيـهـاـ قـوىـ .. لاـ اـسـمـىـ .. اـناـ
ماـ سـمـحـلـكـشـ تـهـبـيـشـ اـبـداـ ..

السكريتيرية : يـوـهـ .. (تـنـادـيـ) ياـ مـحـمـودـ ..

عبد الله : وـالـلـهـ اـنـتـ مـاـ عـنـدـكـ ضـمـيرـ وـالـلـهـ اـنـتـ مـاـ عـنـدـكـ دـمـ .. دـىـ اـخـرـةـ العـيشـ
وـالـلـعـ .. اـفـسـ ..

السکرتیره : (تنادی) يا محمود ..

عبد الله (يقلدها ساخرا) يا محمود .. يا محمود .. رد عليها يا خويا .. رد عليها يا محمود .. اللبة مث عجباها يا محمود .. ما ترد رد فيك مدفعت .. ولا رد في أنا .. أنا خلاص مث لاقن حد يفهم مشكلتني .. هو اليوم ده بابن عليه من أوله .. أنا كنت ميلت ايه بس ياري (تم السکرتیره بضرب جرس بجوار مكتبه) اسمع .. ما تديش ايدك للجرس احسن والله اقطعها لك .. ابعدى ايدك خلاص ..

السکرتیره : ايه اللي انت بتقوله ده .. انت ازاي ..

عبد الله : زي ما بقولك .. هايزه تذهبى محمود اندھى محمود .. عايزه تلعنى نلعب .. افما تغريبى الجرس .. أنا وداني ما تستحملش .. وداني مليانة انبیاسات وتروموایات وعربیات .. کنایة الکلکستات .. کنایة صنارة القطر ولا المبارات ولا الرادیو اللي عمال يزن لیل ونهار .. کنایة انكم كلکم مشغولین ما فيش حد عايز يسمع مشكلتني ايه .. (وكان قد امسک راسه بين يديه) کنایة .. کنایة يا عدیمة الانسانیة ..

السکرتیره : (ثانية) يا محمود يا زفت ..

عبد الله : يا محمود يا زفت ..

السکرتیره : انت يا محمود ..

عبد الله : انت يا محمود يا زفت رد عليها (يدخل محمود) ..

محمود : ايوه يا سبت ه .. هو التور مقطوع والا ايه .. ما بتغريبش جرس ليه ؟

عبد الله : ايه ياس محمود .. ساعة المست تنه عليك .. يا محمود يا زفت .. يا محمود يا زفت ..

محمود : ايسه ؟ !

عبد الله : ايه اللي ايه ؟ ما هي اللي قالت زفت ..

السکرتیره : خرج الراجل ده بره ..

محمود : انا زفت يا سبت هايم ؟

السکرتیره : انا ما قلتتش عليك كده

عبد الله : ما قلتتش .. طب والله العظيم ثلاثة قالت عليك يا زفت .. يا كدابه .. ها تدخلت النار حدى (للسکرتیره) مش بتذكرى انك تعرفين (محمود) وقالت عليك حاجات تانية كثيير ..

محمود : قالت حاجات كثيير ؟

السکرتیره : اسمع ..انا رايحة التوالت .. اربع مالاقيش الجدع ده هنا .. ونبه على المعاون ان توجيهات السيد المدير العام ان ما فيش حد من الاشكال دي يدخل الشركة فاهم (تخرج) ..

عبد الله : (يأخذ محمود جانبا) شفت بقى يا أبو طه .. بتشتبك وبعدين عايزه توقمني
نيك .

محمود : سيبها ما أنا عارف أصلها وفضلها وبتمشى مع مين وعارف أبوها وأمها وخالتها
وستها وعارف مكان ساكتة فین (يهمس له) تعرف ساكتة فین ؟ في المساكن
الشعبية وعمرها ما ركت تاكسي وبتشطب في التوبسيات وكل يوم جمدة المصبع
بنطلع المراتب فوق السطح وبنشرن المفسيله في البلكونة الظهر .. الله إنما انت
مين .. وايه اللي عرفك بـ ؟

عبد الله : ايه مثـن عارفـنـتـ كـمان .. مـثـنـ اـنتـ بـرضـهـ أبوـ طـهـ ..

محمود : أبوه أنا ياسيدى .. سيبك من شكلـى دلوقـت .. مايفـركـشـ المنـظر .. أنا اـسطـنـ
جمـجيـ أـعـجـبـ (يهمـسـ لهـ) غيرـ أـنـاـ بشـتـقـلـ فيـ الـامـنـ البرـىـ بنـاعـ المـشـرـكـ ..
مـثـنـ هـايـزـ لـكـ جـوزـ جـزـمةـ اـرـخـصـ منـ السـوقـ جـنبـهـ ..

عبد الله : جـنبـهـ ؟

محمود : بـسـ اـنتـ تـعالـ وـاحـناـ نـتفـقـ ..

عبد الله : ما اـحـناـ اـنـفـتـنـ قـبـلـ كـدهـ .. اـحـناـ هـاـ نـعـيـدـ يـاـ نـمـسـ .. اـولـ مـاـ اـقـبـشـ عـلـىـ طـولـ
هـاـ وـرـدـ لـكـ ..

محمود : تـقـبـضـ .. اـنتـ لـسـهـ مـاـ تـقـبـضـ

عبد الله : اـقـبـضـ مـنـينـ .. مـاـ اـنـاـ هـاـ عـلـشـانـ كـدهـ ..

محمود : مـثـنـ فـاهـ ..

عبد الله : رـحـتـ اـقـبـضـ يـاـ سـيـدىـ مـاـ لـقـيـشـ اـسـمـىـ فـيـ كـشـوفـ الـرـبـابـاتـ ..

محمود : اـزاـيـ دـهـ .. مـثـنـ مـمـكـنـ .. دـاـ اـبـتـ تـشـتكـيـ ..

عبد الله : طـبـ مـاـ اـنـاـ جـايـ الشـتكـيـ اـهـوـ ..

محمود : هـنـاـ .. هـوـ اـنـتـ مـسـتوـظـفـ هـنـاـ وـلاـ اـيـهـ ؟

عبد الله : طـبـاـ موـظـفـ هـنـاـ .. اـيـهـ مـشـ عـارـفـيـ .. مـاـ شـغـفـتـشـ قـبـلـ كـدهـ ؟

محمود : اـبـداـ .. اـولـ مـرـةـ اـشـوـفـكـ يـاـ حـلاـوةـ ..

عبد الله : غـرـيبةـ .. اـزاـيـ .. اـمـالـ اـنـاـ عـارـفـكـ اـزاـيـ .. وـعـارـفـ السـكـرـتـيرـةـ اللـىـ كـانـتـ
هـنـاـ ..

محمود : يا راجـلـ قـولـ كـلامـ غـيرـ دـهـ ..

عبد الله : وـبـينـ اللـىـ عـلـيـهـ خـبـسـهـ جـنبـهـ مـنـ حـسابـ الجـزـمةـ الـقـديـمةـ .. مـثـنـ اـنـاـ ..

محمود : خـبـسـهـ جـنبـهـ ؟

عبد الله : مـينـ اللـىـ كـلـ يومـ تـجـبـ لـهـ الـجـرـنـانـ وـتـاخـدـ بـقـيـةـ الشـلـانـ ؟

محمود : هوـ اـنـاـ اللـىـ باـذـ بـقـيـةـ الشـلـانـ .. دـهـ بـنـاعـ الـجـرـاـيدـ ..

عبد الله : يعني عرفتني ؟

محمود : لا .. يتقول عليك خمسة جنيه ؟

عبد الله : أیوه من هساب الحزمة .. انت ناس

محمود : يمكن انا ناسی .. لكن ناسی ازای .. وهو ده معمول ما اعترفتش ..

عبد الله : طبعاً مثل معمولة .. ما هو يا اما اما بخفي يا اما اما بعلم .. انا بعلم ..
والذين يا محمود .. شوفني ساهسي ولا بعلم ..

محمود : بتحلم أيه يا استاذ (يلکزه) .

عبد الله : يعني أنا صاحب .. واللى قدمى ده واقع مش حلم .. حقيقة مش .. وهم يعني
أنا بخرف ..

محمود: بعد الشّر يا بيه .. فكر بس .. فكر تكون غلطان في المصلحة .. البلد ما هي مليانة مصالح .. تكونش ..

عبد الله : (مقاطعاً) لا يا سيدى ما غلطتش .. هي دي المصلحة اللي انا بشتغل فيها ..
انت هاتبليونى .. طيب المدير اللي هنا اسمه عبد القادر عبد الرانق مرسى ..
مش كده ؟

محمود : تمام

عبد الله : خلاص .. بقى دى مصلحتى .. وانا مناكس من اللي يقوله زى ما انا مناكس
انك محمود سحلب العامل اللي بيتشغل هنا وانك تسakan في شارع المروبة
حارة نصر الدين ؟

محمود : كلام مضبوط من اوله .. انما انا همري ما شفتك هنا !

عبد الله : يبقى انت اللي ناسي

محمد محمود : ناسي ازاي يا استاذ .. والست السكرتيرة ناسية ؟

عبد الله : أنا هاتجنب .. أيه اللي بيحصل ده (يخرج المدير من الحجرة على انفراد). .

المدير : ايه الدوشة الى انت عاملينها دي ؟

- عبد الله : كويس .. أستاذ عبد القادر .. سيداتكم عارفني مش كده ؟

المدير : لا يا ابني .. في حاجة ؟

عبد الله : (يحزن) الله .. لا حول الله .. مش هارفي ازاي .. أنا موظف عندك هنا !

المدير : هندي هنا .. وازاي آنا ما عرفش .. جاي لينا هنا جيد؟

عبد الله : أنا هنا يا بيه مع سعادتك من سنتين ..

المدير : أيه الكلام الغريب اللي بسمعه ده ؟

مهد الله : (ضاربا كلها بعف) يادي اليوم لله مثل مثلي غايت .. يا بابي انت كنت آخر امل لي .. مش ممكن .. حضرتك افترك .. دا انت عاطيني علاوة تشجيعية السنّة
اللى فاتت .

المدير : انت منين يا ابني ؟
 عبد الله : من هنا يافندم ..
 المدير : من هنا فين ؟
 عبد الله : انا من مصر يا بيه .. خدت اجازة ١٠ أيام من يوم ٢/٢٠٢٠ لحد ٣/٢ وحضرتك اللي
 موافقني عليها .. جيت من الاجازة ما ليقيتش اسمى في دفتر الحضور والانصراف
 .. رحت الخزنة علشان اتفقني مرتب فبراير مالقيتش اسمى في كشف الماهيات
 .. المعاون عايز يخرجنى بره .. جيت على سيادتكم على طول .. السكرتيرية
 انكرت انها تعرفنى ومثل راضية تخلينى اقابل حضرتك ..

 المدير : انت متأكد يا ابني من الكلام اللي انت بتقوله ده ؟
 عبد الله : طبعاً متأكد زى ما انا متأكد من سيادتك ..

 المدير : دى مسالة غريبة .. انا شخصياً ما اعرفتش .. عمرى ما شفتك هنا .. فكر
 يا ابني .. افتك انت كنت بتشتغل فين ؟

 عبد الله : هنا والله يا افندم .. يا ربىني ما خدت الاجازة ..

 المدير : مش حكایة اجازة .. انت مش موظف عندنا .. انت ها تشکنى في نفسى ..
 ولا ايه ؟ .. لو فرغتنا انا مش واحد باللى .. طيب المساعى ده يعرفك ؟

 محمود : (مبلا) لا يا بيه .. اول مرة اشوفه ..

 المدير : بتقول السكرتيرية ما عرفتش وطبعاً المعاون والمصروف ؟

 عبد الله : تمام يا بيه .. انا انا متأكد انى بتشتغل هنا وفي قسم الشئون الفنية ورئيس
 القسم بتاعنا الاستاذ مسعود، ومعاينا في المكتب الانسة عزة المشدو والاستاذ
 برگات ..

 المدير : ايوه صع .. بس ده مش دليل يا ابني انك تعرف الاسماء وهم ما يعرفوش
 حاجة عنك ..

 عبد الله : يا بيه دا انا مقدم لحضرتك مشروع برفع القيادة الفنية ..

 المدير : (مقاطعاً) بالتأكيد قسم شئون العاملين ماعندوش اى مستند او قرار بيدل على
 انك بتشتغل معانا ؟

 محمود : (مبلا) يا سعادة اليه .. دى اول مره تشوشه .. يظهر (يشير بعلامة
 الجنون) ..

 عبد الله : يا محمود عيب .. انا مش مجنون .. مش مجنون يا بيه ..

 المدير : يا ابني الشركة ما تعرفتش .. احنا اسفين ..

 عبد الله : اما حاجة غريبة .. طب وبعدين .. اعمل ايه يا بيه ؟

 المدير : انا مش عارف .. انت بتسائلنى .. اسلال نفسك يا اخي .. روح استريح في
 بيتك .. ثان يمكن تفكراً لما تصحى ..

عبد الله : أنا متاكد

المدير : خلاص أنت متاكد وأحنا مش متاكيدين ..

عبد الله : يا سعادة البيه ...

المدير : (مقاطعاً) قلتنا خلاص .. أنت تعيده ولا ايه ؟ .. أنا مش فاضيلك .. عرفه طريق الباب يا محمود (يدخل حجرته) .

محمود : (مبجلاً) حاضر يا بيه .. يا الله يا استاذ .. مش عايزين مشاكل تانية .. والله أنت صعبت على قوى ..

عبد الله : أنا مش قادر أصدق اللي بيحصل ده !

محمود : لا صدق يا استاذ .. صدق .. بيحصل في زماننا ده العجب .. على العموم روح أنت وافتكر كوييس .. وربنا يهديك ..

عبد الله : (منهاراً) أنت فاكرني بخرف .. فاكرني مجنون !

محمود : مش قصدى يا استاذ .. أنا برضه في خدمتك .. تحبلى المحل وقت ما تحب ..

عبد الله : يعني ايه ؟ .. ما فيش حد عارفني .. أعمل ايه .. الكل بينكرني .. الكل بيعجلنى !

محمود : تكتب العنوان معاك يا استاذ ؟

عبد الله : (مواصلاً) بيعجلوني ليه ؟ .. حصل في الدنيا ايه .. دماغي .. راسى بتدور ..

محمود : تكتب العنوان معاك يا استاذ ؟

عبد الله : (وهو يخرج) عارفه .. عارفه ..

محمود : عارفه .. لو كان عارفه بصحيح يعني كلامه مظبوط .. يعني كان بيشتغل هنا .. أما والله حاجة تمغول الدماغ .. الواحد مخه ها يقط .. لكن ازاي .. ازاي ما نعرفوش كلنا .. حقاً دى بيقى نكته .. نكته بايحة قوى (تدخل السكريتيرية) .

السكرتيرية : أخيراً خرج .. دى حاجة تقرف ..

محمود : والله صعب على يا مدام ..

السكرتيرية : يا ماق زييه كتير .. مخم طق ..

محمود : إنها بقولوا دا من كفر الذكاء يا مدام ..

السكرتيرية : وده باین عليه ذکاء ده !

محمود : إنها شكله كوييس .. !

السكرتيرية : ما هو ده السب في المسل ..

محمود : حرام عليك يا مدام ..

السكرتيرية : حرام .. المضايق ما هي جاية من السكات على الناس اللي بالشكل ده ...
ما فيش زيهم ميقات في الشوارع .. مش عارفه ما بيلموهمش ويأخذوهم في
مستشفى يعالجوهم ليه ..

محمود : ربنا يكون في غونه .. دا ما اقتنعش الا لما المدير خرج ..

السكريتير : خرج .. ما سالش على ؟

محمود : لا .. صاحبنا قد يزهق .. قاله بالسلامة .. بس ده هارف اسمائنا ..

السكريتير : أنت مش عارف اسم سعاد حسني

محمود : آيوه .. بس دى مشهورة ..

السكريتير : أنت ها تعمد تتساير وانا ورايا شغل .. روح هاتلى قهوة مظبوط

محمود : والله ما فى حاجة مظبوطة اليومين دول يا مدام

اظلام

المشهد الثاني

صلالة فى منزل عبد الله .. عبد الله يدخل مرتبها على كتبه فى منتصف الصالة بعد ان فتح باب الفروج بمنفحة ويضمه الان فى جيده ويرى ذلك كله بوضوح ويخلع حذائه ..

عبد الله : يااه .. أخيرا وصلت البيت .. آيه اليوم اللي مش فايت ده يا ربى .. يا سلام .. المهم الواحد يستريح بيته ويأكل لقمة وبعدين تفك فى حل .. يا ترى بتطيفى آيه النهاردة يا احلام .. (ينادى) يا احلام .. يا احلام .. (يدخل) رجل من الباب الجانبي المزدئ الى حجرة مرتدية البيجامة وفى يده عليه سفن إب ..

عبد الله : (مندهشا بعد ان وقف) أنت مين ؟

الرجل : أنت اللي مين وايه اللي دخلك هنا ؟

عبد الله : ايه اللي دخلن هنا .. دا بيبي !

الرجل : بيتك ايه يا روح أمك .. ايه اللي دخلك هنا ؟

عبد الله : آيوه .. آيوه .. العجب على .. (يصرخ) أنت مين .. أنت مين .. رد على احسن والله اطلع روحك فى ايدي ؟

الرجل : (يمسك عبد الله من رقبته) دخلت هنا ازاي بقولك ؟

عبد الله : سبب رقبتي ها تخنقنى .. أنت فى بيتن ازاي .. أنت عشيقها .. لا .. لا .. احلام مش ممكن يبقى لها عشيق ؟

الرجل : وعارف، اسم مراتى يا كلب (يفرجه على وجهه) ..

عبد الله : مراتك .. احلام مراتك ؟

الرجل : طبعا مراتى .. رد على دخلت هنا ازاي ؟

عبد الله : احلام مراتك ؟

الرجل : بقولك ايه .. بلاش استهبال على يا حبس .. خدهه بالصوت ..

عبد الله : بقولك ده بيتي .. واحلام تبقى مراتي
 الرجل : (يهجم عليه) ما تقولش كده لاطلع روحك في ايدى ..
 عبد الله : بقولك ده بيتي ده
 الرجل : (ينهال عليه) انت ها تقول دخلت هنا ازاي ولا لا ..
 عبد الله : بقولك ده بيتي ..
 الرجل : (نازلا) دخلت هنا ازاي .. دخلت هنا ازاي (تاني احلام قادمة من المطبع وقى
 يدها ملقطة وعلى وجهها ويدبها وملابسها آثار المطبع) .
 احلام : ايه يا مسعد .. في ايه ؟
 مسعد : تعالى شوق البيه !
 احلام : مين البيه ؟ !
 عبد الله : الله (بدھشة شديدة) مش عارفاني يا احلام !
 احلام : انت تعرفني يا أستاذ ؟ !
 مسعد : بقولك البيت ده بتاعه وانتي تبقى مراتي !
 احلام : (لترابع) مراته .. ايه التخريف ده ؟ !
 عبد الله : تخريف ايه يا احلام .. مش عارفاني يا احلام انا عبد الله .. ازاي تدخلني
 واحد غريب الشقة يا احلام .. مين ده يا احلام (يقترب منها) ..
 مسعد : (يخطبه) تعالى هنا .. انت هاتقول انت مين ولا لا ..
 عبد الله : انا اللي مين .. بقولك انا صاحب البيت ده واحلام ذي تبقى مراتي
 مسعد : انت بين يومك مش فايت ..
 احلام : ازاي ياراجل انت تقول كلام زى ده ؟ !
 عبد الله : بتنكرينى ازاي يا احلام .. انا عبد الله جوزك ..
 مسعد : (يلکره) ما تقولش جوزها لاطلع روحك في ايدى ..
 احلام : ده دخل هنا ازاي ده يا مسعد ؟
 مسعد : قال ايه ده بيته !
 عبد الله : يا احلام .. حرام عليكم .. انت عايزين تعملاو في ايسه .. فهمونى عايزين
 تعملاو في ايسه .. ده بيتي واحلام تبقى مراتي ..
 احلام : مراتك ازاي يا جدع انت .. انت بنتكلم ازاي .. ؟ !
 مسعد : بقولك ما تقولش مراتي لحسن اطلع عينك !!
 عبد الله : (منهارا) ازاي .. ازاي بس يا عالم .. ده بيتي .. الملاجة دى نسه جايها
 من بورسعيد الشهور اللي فات .. انتي نسيتي يا احلام .. نسيتي انك سالفة ..
 ١٠ جنبه من اخلك سناء علشان تكمل على الملاجة .

عبد الله : طبعا يا احلام .. أنا جوزك ..
 مسعد : ما فيش فايدة بقى الا ما سلوك للموليس يا حرامي يا لص ..
 احلام : ثلاثة حرامي كان بسرق الماشية ..
 عبد الله : أنا يا احلام .. حرام عليكم ..
 مسعد : (يجليه ناحية شبابك في عمق المسرح ويخرج رأسه منه وينادي خارجا لهم من أعلى)
 يا عم ابراهيم .. يا عم ابراهيم ..
 عبد الله : كده يا احلام .. تعملى في كده ؟ !
 مسعد : (مازال ينظر أعلى خارج الشباك) والبن يا سمسم انته ليابا .. قوله ينزل
 ضروري بسرعة دلوقت ..
 عبد الله : (مذهولا) حرام عليك يا احلام .. ها تزوجي من ربنا فن !
 مسعد : خالص .. الشاويش ابراهيم في امن الدولة .. ها يعرفك بيتك فين يازووه ..
 عبد الله : ازاي يا احلام مش فاكراني .. أنا جوزك يا احلام ..
 مسعد : ها يقول جوزها تانى ..
 عبد الله : طيب أنا مش جوزها .. مش فيه جوه في اودة النوم سرير لاكيه ودولاب لاكيه
 وزهرية وريكوردر وتحت السرير فيه كرتونة فيها طحين كبيات كريستال مستورد
 و فيه قرازين رحة وفي كرتونة ثانية جاكيت ثموازيت مخزننه علشان الفهان
 صح ولا لا يا احلام ..
 احلام : صح .. انت عرفت العاجات دي ازاي ؟ !
 مسعد : هو حرامي ابن كلب .. دخل يبيتش هنا وهنا وببسهيل ..
 عبد الله : يا جماعة حرام عليك .. مش حضرتك جاي دلوقت من اودة النوم ..
 مسعد : جبت في وقت قبل كده وببسهيل هلينا ..
 عبد الله : طيب أنا هاستفاد من ده بايه ؟
 مسعد : انت بتسلالني اسأل نفسك ..
 احلام : انت مدين يا مم ؟
 عبد الله : عم .. أنا عبد الله يا احلام (على وشك البكاء) ازاي .. ازاي مش عارفاني
 يا احلام .. بعد إل عمر ده كله بتهدلني كده .. دا اهنا اتجوزنا بعد عذاب
 ولقينا الماشية دي بعد الواحد ما استلف من هنا ومن هنا .. حرام عليك يا احلام
 افكري كوييس .. طيب ابنتا طارق ها يعمل ايه لما ينشوف اب مش أبوه ..
 ذكرتني فيه لحظة واحدة ..
 مسعد : طارق .. انت تعرف طارق .. انت تعرف طارق كمان (مازال يمسكه من رقبته)
 دى كملت .. انت مدين يا جدع انت .. طارق ده بيقى ابني انا !

عبد الله : يا دى المكارنة .. كل شىء .. ماحدش اى حاجة زى ما هى .. ازاي .. مش ممكن .. ليه يا روى كده .. حرام عليكم .. طيب طارق فين .. زمانه جاي .. مش كده يا احلام .. زمانه جاي من المدرسة يا احلام .. ها يشوفنى وها يقولى بابا ..

مسعد : لا حول ولا قوة الا بالله ..انا يا استاذ عايز اسأحدك (يتركته) بس افهم .. عايز مبرر منطقى لوجودك هنا ..

عبد الله : انا ..

مسعد : ما تقوليش بيتك .. صدقنى ده بيتنى ودى مراتى وطارق ابني .. احنا متجوزين من ٩ سنين ..

عبد الله : امال انا مين ..

مسعد : اعتقد ان بيتهينا لك كل المسائل دي ..

عبد الله : ازاي بيتهنالى .. طب انا دخلت هنا ازاي .. انا معايا مفتاح .. انا عارف احلام كوييس قوى .. وعارف البيت ده والجيران والشارع ده ..

احلام : يا عم .. يا عم عبد الله اتفكر كوييس (دق على الباب تذهب لفتح) ..

عبد الله : اهوه طارق ابني .. ها يعرف اني ايهوه (يدخل ابراهيم) ..

مسعد : تعالى يا شاويش ابراهيم .. شوف الحكاية الغريبة دي ..

عبد الله : ايهوه عم ابراهيم .. عم ابراهيم اظن انت تعرفنى كوييس وترى ان ده بيتنى وان احلام تبقى مراتى ؟

ابراهيم : نعم !!

عبد الله : ايه مش عارفنى يا عم ابراهيم .. بس لي كوييس .. انا .. انا .. عبد الله مش انت بجيني البيت ده كل يوم جمعة بعد الصلاة تلعب دورين طاولة ؟

ابراهيم : ايهوه بلعب طاولة بعد صلاة الجمعة ١٩

عبد الله : كوييس مش فاكرنى بقى ؟

ابراهيم : لا .. لا مؤاخذة انا بلعب مع الاستاذ مسعد كل يوم جمعة

عبد الله : طيب مش كان الولاد بيجهوا يتفرجوا على التمثيلية كل يوم قبل ماتجيروا اللقطزيون ؟

ابراهيم : ايهوه كانوا يتفرجوا هنا عند الاستاذ احلام والاستاذ مسعد

عبد الله : يادى اليوم اللي مش غایت .. انت بتذكرنى ليه .. ماحدش عايز يصدقنى ولا يصدق كلامى !

ابراهيم : مالك ياجدع انت .. مين المجدع ده ياسى مسعد ؟

مسعد : مش عارف والله .. بلاوى بتحدد .. (دق على الباب - يذهب مسعد لفتح)

عبد الله : هوه طارق المرة دى .. انا هارف خبطته .. ابني طارق
 ابراهيم : طارق ابنك .. دا ابن المست احلام والاستاذ مسعد .. انت ايه يا راجل
 انت مالك ؟! (يدخل طارق . طفل في الثامنة)
 طارق : سعيدة يا بابا .. سعيدة يا ماما .. ازيك يا هم ابراهيم
 عبد الله : طارق ..
 طارق : (بجوار احلام) مين الراجل ده يا ماما ..
 عبد الله : مش عارفين يا طارق انا ابوك
 طارق : (يجري ناحية ويحتضنه) بابا .. بابا اهوه
 ابراهيم : بالله ياجدع انت معايا .. (يجذب عبد الله) بالله قدامي .. فز ..
 احلام : على مهلك عليه يا هم ابراهيم ..
 ابراهيم : لا .. دا .. ميلارش فيه حاجة .. دا صنف وانا عارفة كويسي .. بيتمسكن
 لحد ما يتمكن .. انا ها عرف اصله وفضله ..
 طارق : هوه الراجل ده حرامي يا بابا ..
اظلام

المتشهد الثالث

حجرة رائد بالباحث .. اهم ما يميز الحجرة هو اللمسات الرقيقة فيها
 الرائد : (في التليفون وهو يجلس الى مكتبه) حاضر يا نور بيبي .. هابعث لك
 ابراهيم من عندي .. هاي Shirley الى انت عايزه .. مش المهم الجيرك ؟
 خالص .. حاضر .. هاتحصل بالدام .. انا تحت أمرك .. مع السسلامة
 (يدخل ابراهيم وبعد الله اثناء حادثة الرائد) فيه ايه يا ابراهيم ؟
 ابراهيم : الراجل ده انا خدته تحرى يافندم ..
 الرائد : ازاي يا راجل انت تمشى من غير بطاقه ؟
 ابراهيم : يافندم الراجل ده حكاياته حكاية
 الرائد : انت ما بتريش ليه ؟ .. افرس ؟
 ابراهيم : باريت يافندم كان الاشكال انحل
 الرائد : الشكال ايه ؟
 ابراهيم : الراجل ده يافندم اتهم على راجل طيب جارنا
 الرائد : خناقة يمسني ؟
 ابراهيم : لا يا سعادة اليه .. دا باین عليه مجنون .. ده دخل بيت الاستاذ جارنا
 وادعى على مواته أنها مواته وابتهم انه هو ابنته
 الرائد : وابه الى بحثه بيت جارك ده ؟
 عبد الله : يا بيبي دا بيتي انا

ابراهيم : اسكت ياكاب يانوري ياضلالي .. الاستاذ مسعد دا راجل سكره
 الرائد : مين مسعد ده ؟
 ابراهيم : دا جارنا جوز المست الى الافتدى بيقول عليها مراته .. مسعد ده يا سعادة
 البىه متجوز مراته من ٩ سنين
 عبد الله : دى مراتي انا .. والله العظيم مراتي
 الرائد : وايه دليلك على انها مراتك ؟
 ابراهيم : رد على سيادة الرائد
 عبد الله : ارد اول ايه بس ؟
 الرائد : بطاقتك راحت فین ؟
 عبد الله : مش عارف والله يابيه !!
 الرائد : مش عارف يعني ايه ؟
 ابراهيم : بلاش لك ودوران واتكل عدل ..
 عبد الله : زى ما يقول لسيادتك (في شيك رهيب) انا مش مصدق نفسى .
 الرائد : انا عايز اعرف الحكالية من البداية
 عبد الله : النهادرة يابيه صحبت من النوم كالعادة وفطرت مع احلام مراتي .. الملى هو
 (يشير ناحية ابراهيم) بيقول مرات جاره .. اديتها فلوس علشان الغدا ..
 ما انا بديها كل يوم شلوس .. ركبت التوبيس كالعادة ودفعت تذكرة اجرة
 موحدة لاول مرة بعد ماقيت التكماري دب خناقة مع واحد مش عايز يدفع
 موحدة ..
 الرائد : ادخل في الموضوع
 عبد الله : رحت الشسلف
 الرائد : اي شسلف ؟
 عبد الله : شركة المنتجات التجارية ..
 الرائد : فین دى (يكتب في اوراق امامه)
 عبد الله : دى يا سعادة البىه شركة استئمارات فى شارع خواص
 الرائد : بقالك كام سنة فى الشركة دى
 عبد الله : سنتين ، وقبل كده كنت بشغل فى الحكومة .. وبعدين دى سعادتك ما انت
 عارف مرتبات الحكومة ما بتكون حاجنة .. فاشغلت فى الشركة دى بعد
 ما استقلت من الحكومة .. نسيت اقول لحضرتك انى كنت فى اجازة ١٠ أيام
 الرائد : ليه ؟
 عبد الله : ليه .. الحقيقة .. الحقيقة كنت عايز استريح

الرائد : من ايه ؟

عبد الله : من ايه .. ماقيش .. استريح .. اجازة اعتيادي .. انا متعد اخذ اجازى
في فبراير من كل سنة ..

الرائد : واثمنى ١٠ أيام ؟

عبد الله : الاستاذ عبد القادر المدير العام بتاعنا مارضاش الا بعشرة أيام

الرائد : بعد ما رحت المسفل حصل ايه ؟

عبد الله : مالقيتش حد عارفني .. لا المدير ولا الموظفين ولا العمال .. ولا حد خالص
عارفني .. كلام انكروا معرفتهم بي .. لا فيه لي اسم في دفتر الحضور
والانصراف ولا فيه لي اسم في كشف الماهيات .. ما كانش قدامي حل غير
اني اروح .. كنت هايز حد يعرفني اكلنه .. دخلت البيت لقيت فيه
راجل جواه وقاعد يشرب من اللثاجة بتاعتي وبيقول ان البيت بيته وان
مراتي مراته وان ابني ابنه !

ابراهيم : يا افندم .. لا المست احالم تعرفه ولا ابنها طارق يعرفه

عبد الله : ما هي دى مشكلة ياعم ابراهيم .. حتى انت كمان انكرت انك تعرفني

الرائد : انت متأكد من اللي انت بتقوله ده ؟

ابراهيم : يا راجل بطل بقى عيب .. خذلك راجع وقول الحقيقة لحضررة الضابط

عبد الله : امال انا عرفتك ازاي يا عم ابراهيم ونكرتك حتى بالطاولة !

الرائد : يا سيد معرفة الاسماء دى مش مشكلة

عبد الله : يعني ايه ؟ .. يعني اللي انا فيه دا ايه .. اللي بيحصل لي دا ايه ..
انا مش فاهم حاجة .. انا مش مصدق اللي بيحصل ده ..

الرائد : لو الكلام دى صحيح .. فinin المفتاح اللي دخلت بيها الشقة .. ؟

عبد الله : آه .. اهسو ده الدليل .. (يبحث في جيسيوبه) دلوقت حضرتك تعرف انى
ما يكتبش .. الله .. المفتاح راح فين .. انا فتحت وحطته في جيسي .. !!

ابراهيم : اطلع من دول ياسهن

الرائد : شفت بقى بان كدبك ازاي ؟

عبد الله : يابيه والله ما يكتب .. طيب احلفك لك يابيه

ابراهيم : تحلف .. دا انت تحلف على الميه تجمد

الرائد : لو تمادي في كدبك اعرف انك مش هاتخرج من هنا ابدا

ابراهيم : الظاهر يا افندم ان الرجل ده بيلعب علينا

عبد الله : يلعب ايه بس يا عم ابراهيم .. حرام عليك

الرائد : كنت ناوي تسرق ايه من المفتقة ؟

عبد الله : اسرق .. اسرق من شققى .. دى شققى يابيه
 ابراهيم : بلاش استبباط يا حرامى يالص
 عبد الله : يعنى ماقيش حد مصدقنى .. اعمل ايه دلوقت .. اعملكم ايه علشان
 تصدقونى ؟
 الرائد : قول الحقيقة .. تأكد ان الحق دايمى منجى
 عبد الله : والله كل الكلام اللي بقوله ده صحيح .. دى الحقيقة يابيه
 الرائد : لو فرضنا ان كلامك ده مظبوط ، لك قرائب تانين غير مرانك ؟
 عبد الله : آه .. همای وهماتى
 ابراهيم : اذا كان المست اللي بتقول عليها مرانك مانعرفتش .. بيقى ابوها واماها
 يعمرفوك ؟
 الرائد : والدك مش موجود .. مالكش اخوات .. امك ؟
 عبد الله : أمي ماتت من سنين ، وأبوبوا مات قبل ماتجوز بستة .. صدقنى يابيه ..
 الكلام ده كله مظبوط .. دى مؤامرة معمولة ضدى
 الرائد : مؤامرة .. طب من مين ؟ .. كل الناس فى شفلك ومرانك وجىءـانك
 متفقين عليك !!
 عبد الله : مش عارف والله يابيه
 الرائد : ماقيش معاك اى ورقة حكومية تثبت شخصيتك ؟
 عبد الله : (يبحث في جيوبه) ماقيش حاجة يابيه .. ماقيش اى حاجة في جيوبى طيب
 ازاي وانا خارج حافظ البطاقة في جيبي ، والبطاقة فيها كل مايبيت
 شخصيتي .. راحت فن ؟ التديل راح فن ؟ ووصل التور القسميد خذته
 المنادرة علشان ادفع نور الشهير اللي فات .. كل ده راح فن
 (جرس التليفون) ..
 الرائد : (يرفع سماعة التليفون) أهلا يا نور بيه .. اطمئن خالص .. أنا قدمى
 ابراهيم .. اه .. هافهيم .. هايقوت على سعادتك الصبيع .. ماتنى
 يروح مع الولاد .. ما تخافش اطمئن (يضع السماعة) قبل ما انسى ياابراهيم
 .. عارف بيت نور الدين بيه طبعا ..
 ابراهيم : طبعا يا سعادة البيه ..
 الرائد : الصبيع تحضر نفسك لسفرية مع اولاده بورسعيدي .. هابيقي معامم العربية ..
 هاتروح ويام ، وانت خارجين من بورسعيدي اذا ماكاش زكي واقف هناك
 تبقى تورتهم كارنيهك .. اوغي حد من اولاد نور الدين بيه يحصل له حاجة ..
 ابراهيم : ما تخافش يابيه .. وهى دى اهل مرة
 الرائد : (متوجه لمعبد الله) ايوه ياسى عبد الله .. انت اسمك عبد الله فعلا
 عبد الله : ايوه يابيه اسمى عبد الله ادا ...
 الرائد : (مقاطعا) ايه اللي يثبت يا عبد الله انك عبد الله .. مش يمكن انت
 كذاب .. مش يمكن انت سميم ملا او متول ؟

عبد الله : والله العظيم يابيه اسمي عبد الله السيد محمود
الراشد : طيب اقدر اهدى واسمعنى ..
ابراهيم : تلاقيه يا افندم هربان من الجيش وبستهيل
الراشد : انت دخلت الجيش يا عبد الله
عبد الله : خدمت يابيه في الجيش ١٠ سنين .. حضرت حربين ٦٧ ، ٧٣ وسررت من
الوات المسلحة في آخر ٧٤
الراشد : ازاي دخلت الجيش وانت وحيد امك وابوك ؟
عبد الله : انا لي اخ في الخارج يا افندم .. بس مهاجر من زمان .. قطع صلته
بالعملية من يوم ما سافر ..
الراشد : في الخارج فنن ؟
عبد الله : في دولة عربية (يبدا انهيار عبد الله النائم تدريجيا حتى النهاية)
الراشد : نين بالتحميد ؟
عبد الله : انكر في العراق ..
الراشد : نفسك ؟
عبد الله : اصل اول ماسب مصروف سافر على على الاردن وبعدين راح لليبيا عن طريق
مالطة وبعدين سمعت انه دلوقت في العراق
الراشد : آه .. يعني انت مالكتش حد ابدا قريبك في اخوك اللي في العراق ..
يشتغل ايه ده ؟
عبد الله : نجار مسلح
الراشد : نجار مسلح في العراق .. تعرف انت ايه عن العراق ياسى عبد الله ؟
عبد الله : دولة عربية ..
الراشد : بس ..
ما تعرفش انها من دول الرفس .. ؟
عبد الله : انا اسمع كده برفنه
الراشد : تسمع كده برضه (فجاة) واخوك هناك بيتشتم في بلده ؟
عبد الله : يابيه دا مالوش دعوه خالص بال حاجات دي
الراشد : امال مين اللي دعوه .. انت ؟
عبد الله : انا مش فاهم انت بتعلموا في كده ليه .. ماحدش مصدقني .. اعمل ايه
يا ربى بس ..
الراشد : جاوب على السؤال ؟
عبد الله : (انهيار قاتم) يابيه هايز اعرف ايه اللي بيحصلني ده .. انا مش عارف حاجة
خالص .. مافيش حد عايز يصدقني .. مافيش حد هايز يسمعنى .. انا

مش عارف حاجة .. أنا مين يايهه .. أنا مين .. كل حاجة بنتفي حاجة حتى أنا مبقتش أنا .. أنا مين .. تعرفش أنا مين يايهه .. ما فيش حاجة عادت مفهومه ولا مقننه (الرائد يشي لبراهيم بالصمت) أنا .. أنا مين عارف نفس والله .. أنا مين .. حد يعرفني .. أنا زعف .. ماحدش مصدقني .. ما حدش عارفني .. ايه الكابوس ده ياربي .. ياريت يكون حلم .. مش هو حلم برضه .. حلم مرعب .. أنا بحلم ولا صاحي .. يكون جاني فقدان ذاكرة .. ازاى .. أنا فاكر كل حاجة .. قدامى زى شريط سينما .. مراتي .. جوازى .. أبوبيا .. أمى .. المسفل .. المدير .. المعاون .. لكن ماحدش عارفني .. الناس كلها بتتجهلى .. أنا عايش ولا ميت .. ماحدش عارف أنا مين ..

ابراهيم : ستهما لي يا سعادة السه الراحل ده بختون

الرايند : ممكن .. بس جنون غريب .. وديه العجز على نبة التحقيق لحد ما نشوف
حكاياته ايه وانا هاتحصل بشوكت علشان الحضر ..

عبد الله : حجز .. حجز ايه .. أنا ماعملتش حاجة .. أنا ماعملتش حاجة

ابراهيم : (سو انه لم يسمعه) انت تقول ايه .. يتحرك شفافتك على القاضي له ؟

عبد الله : ايه .. مش سامعني .. اشمعنى ذلوقت .. الشمعنى دلوقت مش ساميوني
(للحاضر) ماهوش ساميوني

الراشد : مالك فمه ايه .. انت حملك ايه ؟ صورتك ماله .. ؟

عبد الله : انت کهان مش ساختن .. مش ساختن ازای .. انا بتکلم ام و ..

ابراهيم : الظاهر انه اندرس يا سعادة السيد (عبد الله يواهيل تحرير فيه كان مستعلم)

الدالة : د. يزن سستعطف

الراهن : (يكتبه) أنت يا جده أنت بطال تحبك شفاعة على القاضي

ابراهيم : (يلكزه) أنت يا جدع أنت بطل تحريك شفائك على الفاسقين

الراي : كل الحركات اللي انت بتعملها دي مالهاش نتيجة (عبد الله يواصل و كانه يشرح ما به) ..

ابراهيم : يا جدع عيب بلاش استعطا
الدائد : النظام الطبيعة دا، مش هاتجنب تتحبّه معاه (يقترب منه)، انت هاتلقي

ولا .. طلع صوت من بتك .

عبد الله : (يتوه عن تحريك سمعيه - يضع يديه على اذنيه .. يرميها) - يكرر
المحاولة يصر وجهه .. يزيد ويغور كالبقرة .. الرائد يسمكه من ذراع
وابراهيم كذلك ويدخل الحوار)

الرائد : ایه فیہ ایہ . آنکلم . مالک . حصل لک ایہ

ابراهيم : الكلم .. رد على سؤال حضرة الصاباط . الكلم ياتاهي .. الكلم يادهل
 (مازلا ممسكان بعد الله الذى اصلبه الدهشة ويزلا يتكلمان بسرعة
 وتحفظ الكلمات والاصوات ويعلمون المضجع ، ملائتهم شبيها ..)
 « اثناء ما يحدث هنا ، يستدار وتطقا الآثار » ١٧٩ -

رسالة لندن

”دانتون فايدا“ الثورة الفرنسية والأهران المعاصرة

أمير العمرى

السينمائيين وتمويل الانتاج السينمائي ، ولكن بعد أن تم الاتفاق على أن يقدم أندريه فايدا استقالته من رئاسة الاتحاد بسبب دوره النشط في دعم نشاط « تضامن » .

وفيلم « دانتون » ... هو أول فيلم يقوم بخراجه أندريه فايدا بعد الأحداث البولندية، وبعد أن آثار فيلمه السابق « رجل من حديد » أصداء واسعة بسبب تأييده لحركة عمال التضامن ، وان كان الفيلم قد عرض في بولندا دون حلقة لقطة من لقطاته كما يؤكد فايدا نفسه .

وقد انتفع « دانتون » انتلجاً مشتركاً بين مؤسسة السينما البولندية وشركة أفلام لوسانج الفرنسية ويدعم من

بالرغم من اتساع الستار للخرج البولندي « أندريه فايدا » يثير جدلاً واسعاً في العروض الأوروبية رغم مرور ما يزيد عن العام على عرضه الأول في كل من باريس ولندن .. وربما - بسبب الأسللة التي يثيرها الفيلم حول أحداث بولندا - مازال يلقى كل هذا الاهتمام فضلاً عن قيمته المميزة كأحد أهم الأفلام عن الثورة الفرنسية .

وقدمة :

تلقى الإراءات أن الأحداث السياسية المتباينة التي مارستها بولندا في السنوات القليلة الماضية ، والتي وصلت إلى ذروتها في الانتفاضة الكبرى بقيادة ثقابة « الفاسدين »، سوف تصبح ملامة فاضلة في تاريخ الشعب البرلندي ،

وزارة الثقافة الفرنسية ايضا ، والشترك في كتابه « السيناروله الى جانب فايدا » الكاتب الفرنسي جان كلوド كاريه الذى كتب اغلب افلام المخرج الفرنسي الكبير لوى بونويل . ويعتمد السيناريو على سيرجية بولندية كتبها عام ١٩٢٩ الكاتب البولندي ستانيسلاك برسينسكا ، وبسبق ان اخرجهما فايدا على مسرح الترسانة البحرية بجدانسك عام ١٩٨١ .

وفضلا عن كل هذا ، كان اندريه فايدا يعتبر بلا ادنى شك ، اهم اضافة بولندية الى خريطة السينما الفرنسية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، وقد كان في كل افلامه يعكس داليا موقفا متقدما من حركة الواقع حوله منعا من حركة الواقع حوله منعا الى جانب اعلم وأجمل شعبه طبيعة الصراع :

والصراع داخل « دانتون » الفيلم لا يحصر فقط في المعدين السياسي والاجتماعي ، ولكنه يتناول أيضا تسائلات حول دور الافراد في تشكيل التاريخ ومدى سلطولتهم في الانحراف بمساره ، كما يحمل الفيلم الكثير من الرموز والابعاد الشخصية والتفسية والأنسانية بشكل هام .

والصراع الذي نشهده ، هو في الأساس ، صراع فوق يدور بين جناحين من اجنحة السلطة الثورية ... بين هؤلاء الذين يرغبون في تمجيد الثورة والانعزal بها عن الجماهير ومارسة الحكم ، اعتمادا على اجهزة عليا مثل لجنة الامن ، المهام والشرطة السرية ، ويملئون بسيف الارهاب في مواجهة كل من يخالفهم الرأي ، واولئك الذين يرغبون في استئثار الثورة ولكن من أجل تحقيق الاحلام البسيطة للناس في التنفيذ مع وضع حد لاستخدام سلاح الارهاب ضد ابناء الثورة انفسهم وهو ما يهدد بالجهاز على الثورة نفسها في النهاية عن طريق افراقها في بحر من الدماء .

وليس هناك ادنى شك في تصوري ، ان فيلم فايدا جاء متاثرا ، على نحو او اخر ، بالاحداث السياسية التي وقعت في بولندا ، والتي وضعت لاول مرة الطبقة العاملة باكمالها تقريبا في مواجهة سلطة يفترض انها المثل التاريخي لنك الطبقة .

ويغض النظر عن محاولات الغرب الراسمالى للاستفادة من الاحداث وتصویرها باعتبارها انتفاضة ضد الاشتراكية وكلها بالطبع انطباعات سطحية وبلياء تجهل التاريخ الخاص للشعب البولندي ، الا ان المواجهة قد وقعت بالفعل ، مهما اختلفت بعد ذلك ، الامثليات حول تفسير اسبابها .

ومن الناجحة الدرامية والسينمائية ، تصبح الرؤية النقدية التي يقدمها فايدا في فيلمه من خلال تصویره للصراع الحاد بين دانتون وروبيسيير دراينا . الفيلم اذن ، لا يلتزم بالاحداث التاريخ في سرده ، ولا يسمى الواقع المعاصر او في صيم المؤلفية الدرامية نفسها .

و « دانتون » ليس مجرد نيلما تاريخيا يسعى لإعادة تسجيل واحياء احداث الثورة الفرنسية الكبرى في اواخر القرن الثمان عشر وحفظها على شراطن « السيلولويد » الباردة ، بالرغم من ان احداث الفيلم تقع في نفس الزمان والمكان وتناول ابرز شخصيات تلك الثورة .

ان تناول الفيلم من خلال هذا المنظور ، سوف يقصد الفيلم كل قيمة معاصرة له . وهو ما ينتقص كثيرا من اهميته ، كما انه لا ينفي التاريخ في نفس الوقت .

ولعل ما يصلح مدخلا جيدا الى « دانتون » الفيلم ، النظر اليه باعتباره اعادة قراءة لجانب هام من تاريخ الثورة الفرنسية ، من خلال اعادة بناء الصراع الشهير بين دانتون وروبيسيير دراينا . الفيلم اذن ، لا يلتزم بالاحداث التاريخ في سرده ، ولا يسمى الواقع المعاصر او في صيم المؤلفية الدرامية نفسها .

من احساسه الشخصي
بمسؤوليته عن أمن الدولة ،
فينزلق بالتالي إلى مازق الإرهاب
والصادم مع رفاقه وتصفيتهم ،
ويذلك يقترب نسوج روبيسي
في الفيلم من النسوج القائني ،
حيث تصبح السلطة الحسينية
(ممثلة في لجنة الأمن العام
التي يقبض عليها) بديلاً من
حركة الجاهري . ويصبح
الإرهاب ضماناً لاستمرار سيطرة
المجلس التوري ، ويصبح أي
اختلاف مع ذلك المجلس ، ثورة
مضادة .. الخ .

وهو على استعداد للشخصية
بكافة الاعتبارات العاطفية
والشخصية من أجل تحقيق
فكerte الوسواسية عن
الانفصال داخل لجنة الأمن العام
المهددة بالانشقاق بسبب اختلاف
الآراء حول مشروعية الإرهاب
وخطروه . وهو لا يابه حتى
لافتراض «ليندت» المفسو
الوحيد في لجنة الأمن الذي
يرفض التوقيع على قرار
اعتقال دانتون ورفاقه قائلاً
لهم : «كنت اعتقاد أن وظيفتنا
هنا حماية الشوارع وليس
ذبحهم !»

التكوين الشخصي وال موقف الاجتماعي :

وروبسي كما يقدمه غايداً ،
هو رمز للنظرية المجردة التي
تستبعد ب أصحابها . فتنكس عليه
أيضاً في صورة مرضية -
غيرياتية . أنه شاحب الوجه
معتل المزاج بارز عام الوجه
منعمم الشهبة للطمأن
والشراب ، يعني من الأوق
والكتاب مع رغبة شرحة في نفس

او بين التهادن والثورية ، كما
يزعم بعض نقاد الفيلم
الفرسبيين . فكلها مخلصان
تماماً لقصبة الثورة ، ولكن لكل
طريقته وطريقاته الخاصة
القابلة للتطور أيضاً طبقاً
للظروف الحالية . فروبيسي
يعبر هنا عن المثالى النظري
الذى يجد قناعة تامة في الانكار
النظري حتى تصبح لديه ، بديلاً عن
 الواقع الحقيقي من حوله ،
ان نظرته هي نظرة المتفى الذى
يحيا من خلال المفكرة . في البداية
نراه يطل من نافذة مسكنه
على مشهد الجموع التي تحيط
بدانتون للتعبير عن فرحتها
بعودته إلى باريس . ويبدو
روبيسي متقدماً عن الناس ..
منافقاً حبساً داخل برجه
العامي .. يخفي فيه خفية
من منفسه الشاب القوى
البنية التي أصبح يستانر بحب
الجاهي .

وبحكم «الإيديولوجية»
المجردة في روبيسي ، تملأ
هذا مع رغبته المرضية في
السيطرة وفرض المفود ، إلى
أن يجد نفسه منعزلاً خالقاً
هاجزاً كثيفاً بينه وبين الآخرين .
 فهو لا يتمتع بآية صداقات
حقيقة . بل ويفد علاقته الوحيدة
إياها بزمالة التقدم .. رفيق
الدراسة «كاميل ديمولان»
محرر المطبوعات التورية الذي
يجد نفسه أقرب إلى أفكار
دانتون الإنسانية فيتحفظ
بمجموعته .

وأخلاص روبيسي للثورة ،
الذى يتبخر من وساوسه النظرية
يؤدى به أيضاً إلى نوع من
التشكك المرف الذى يشتم

وينطبق الصراخ ، يقف
الشعب نفسه مستيناً ..
منجرجاً على الأحداث (الجموع
البشرية أيام باب الجمعية
الوطنية تطلق نبا القرارات
المخطية - في مشهد محاكمة
دانتون - اثناء هبات
انتقال عناصر المارقة) ..
فقد اخترات الثورة الى مجرد
رموز ، وانشغل الأعضاء
الموقمون على الميثاق العام
وتحولت المحكمة التورية التي
انشأها دانتون نفسه الى اداة
لنبود الإرهاب وتلقيق الأدلة
لنبود المارقين !

ومند المسادد الاولى ،
يدخلنا الفيلم مباشرة الى قلب
الموضوع . فالشارطة السريعة
تتضم بتفصيل المواطن على
ابواب باريس ، ثم تختتم احدى
الطبعات التورية التي تهاجم
الإرهاب في مطوهاته ، وتقوم
بتقطيع أحوزتها وطرد العاملين
فيها دون انتقامتهم حسب
ما تقتضى به التعليمات .
نمير المطبعة هو «كاميل
ديمولان» صديق روبيسي
الذين واحد رجال دانتون
التسويه في ذلك الوقت .
ونعكس تصاميل المشهد وهشية
هرولة لا تبتدئ بنساً كثيراً
عما نراه يحدث في نفس اليوم
تقريباً . وهو أسلوب يصبح
الظروف وينفس التفصاميل
مشاهد مديدة في الفيلم ، مما
يساعد كثيراً في إبراز طابع
الماصرة .

والصراخ بين دانتون
وروبيسي في المعلم ، ليس
صراعاً بين اليمين واليسار

يعكس ارتدائه للثياب الاتية
تعويضاً نفسياً لضعف ما !
ولكن بالرغم من الشعبيـة
التي يتمتع بها دانتون ، فإنه
يرفض اقتراحات أصدقائه
الذين يطالبونه بقيادة الاضراب
العام اعتقاداً على تأييد الناس
له ، من أجل تحدي سلطة
لجنة الدين العام وكشفها .
ولكن رومانسيـة دانتون التـورـية
تجعله يفضل سلاح الخطابة
الشعـرـية امام الجمـعـية الوـطـنـية
واستخدام سلاح المـاـواـرـة
لاحـرـاج روـبـيـسـيـهـ من طـرـيقـهـ
الهجـومـ على تجاوزـات جـهـازـ
الـتـرـطـةـ السـرـةـ التـابـعـ لهـ ،
وتـؤـدـيـ المـزـعـةـ الـسـاكـانـيـةـ
الـكـامـنـةـ لـدـىـ روـبـيـسـيـهـ ، الىـ
اخـتـلـافـهـ مـاـهـةـ مـعـوـمـةـ
بـقـيـادـاتـ دـانـتوـنـ لـاسـقاـطـ الـجـهـورـيـةـ .
ويـهـارـ اـحـدـ زـمـلـاءـ دـانـتوـنـ تحتـ
الـضـغـطـ وـالـتـعـذـيبـ وـيـوـقـعـ عـلـىـ
اعـرـافـاتـ كـائـنـةـ ، تـخـذـلـهاـ
مـجـمـوعـةـ روـبـيـسـيـهـ وـسـانـتـ
جوـسـتـ فـيـماـ بـعـدـ ، مـبـرـراـ
لـاعـقـالـ دـانـتوـنـ وـمـجـمـوعـهـ
وـادـعـهـ .

وجهـاـ لـوـجـهـ

في اللقاء الوحيد المباشر في
الفيلم بين الخصمين دانتون
وروبيسيـهـ ، يـرـكـ فـاـيـداـ عـلـىـ
ابـرـازـ التـاقـفـاتـ الـخـصـيـةـ
وـالـسـيـكـوـلـوـجـيـةـ بـيـنـهـماـ، وـانـكـاسـ
ذـلـكـ عـلـىـ مـوـقـعـهـ الـاجـتمـاعـيـ ،
يـسـتـعـدـ دـانـتوـنـ لـاسـتـقـابـ
روـبـيـسـيـهـ بـاـعـدـادـ مـاـنـدـةـ حـافـةـ
بـاطـبـ اـنـوـاعـ الطـعـامـ وـالـشـرابـ ،
وـسـطـ جـوـ شـاعـرـيـ تصـاحـبـهـ
الـمـوـسـيـقـيـ وـتحـيطـهـ الـلـوحـاتـ
الـفـنـيـةـ الـكـلاـسـيـكـيـةـ ، فيـ اـحـدـ
قـاعـاتـ الـفـنـقـ الـإـسـتـقـراـطـيـ
الـذـيـ اـسـتـولـىـ عـلـىـ التـوارـ .

وعـلـىـ التـقـيـفـ ، هـنـاكـ
دـانـتوـنـ ، اـنـهـ اـقـرـبـ الىـ
الـرـوـمـانـيـسـيـ الـتـورـيـ فيـ اـنـسـكارـهـ
وـمـعـقـدـاتهـ . وـيـنـجـعـ تـمـرـدـهـ عـلـىـ
الـنـظـامـ مـنـ رـفـضـهـ لـانـ تـجـمـدـ
الـتـورـةـ فيـ مـجـرـدـ لـجـةـ لـلـامـ
الـعـامـ . وـهـوـ يـرـفـضـ مـكـرـةـ
الـإـرـهـابـ بـعـدـ اـنـ يـدـرـكـ مـاـ يـمـكـنـ
اـنـ تـؤـدـيـ لـيـهـ مـنـ ضـيـاعـ الـتـورـةـ
وـاـنـدـلـارـ لـلـتـوارـ وـلـكـ دـانـتوـنـ
اـيـضاـ ، كـانـ فـيـ وـقـتـ سـابـقـ
مـسـنـوـلـاـ عـنـ بـدـءـ مـوجـةـ الـرـهـابـ :
فـيـ اـحـدـ اـشـاهـدـ نـرـىـ دـانـتوـنـ
بـعـدـ القـبـضـ عـلـيـهـ وـهـوـ فـيـ طـرـيقـهـ
دـاـخـلـ السـجـنـ . وـفـجـاءـ
يـجـبـهـ اـحـدـ السـجـنـاءـ باـصـقاـ
فـيـ وـجـهـ مـحاـلـاـ خـنـقـهـ مـنـ بـيـنـ
الـقـضـبـانـ ، بـسـبـبـ مـسـلـولـيـتـهـ
عـنـ اـعـدـامـ بـعـضـ رـفـاقـ الـشـورـةـ
بـالـاـبـيسـ .

الـتـورـيـ وـالـنـاسـ

وـتـبـتـدـيـ شـاهـرـيـةـ دـانـتوـنـ فـيـ
اـحـسـاسـهـ الـحـارـ بـالـنـاسـ . نـهـوـ
يـلـوـبـ بـيـنـهـمـ يـخـفـنـ مـعـهـ
وـيـلـقـيـ بـالـتـحـيـةـ إـلـىـ ذـاكـ .
يـعـرـفـ الـجـمـيعـ وـيـحـبـونـهـ وـيـتـابـلـونـ
الـاـنـخـابـ مـعـهـ . وـهـوـ يـحـقـ
شـعـبـيـةـ هـائـلـةـ فـيـ اـوسـاطـ الـفـرـاءـ
الـلـذـيـ يـحـتـكـ بـهـ اـحـتـكـاـكـاـ مـبـاشـراـ
فـيـ الـطـرـقـاتـ ، وـتـسـرـهـ هـنـاكـ
عـاهـرـاتـ بـارـيسـ الـلـذـيـ يـنـابـيـهـ .
وـيـحـبـ دـانـتوـنـ فـيـسـهـ اـيـضاـ
بـهـاظـرـ الـاـبـهـ وـيـرـتـدـيـ الـلـاـبـسـ
الـاـتـيـقـةـ عـلـىـ طـرـيـقـةـ
الـإـسـتـقـراـطـيـ ، وـهـيـ اـحـدـيـ
نـقـطـاـ الصـعـفـ الـتـيـ تـجـمـلـ
خـصـومـهـ يـشـكـونـ فـيـ اـخـلـاصـهـ
الـتـورـيـ . وـانـ كـانـ تـبـدوـ فـيـ
الـفـيـلـمـ تـبـعـاـ عنـ شـخـصـيـتـهـ
الـمـفـتـحةـ وـرـبـيـتـهـ فـيـ الـاسـتـيـاعـ
بـمـظـاـهـرـ الـحـيـاةـ عـلـىـ الـعـكـسـ
مـنـ روـبـيـسـيـهـ الـزاـهـدـ وـالـسـذـ

الـوقـتـ ، فـيـ الـعـنـيـةـ بـمـظـهـرـهـ
اـمـامـ النـاسـ هـنـاكـ يـصـنـعـ لـهـ هـبـيـهـ
لـتـفـقـ معـ تـكـوـيـنـهـ الـفـاشـيـ . اـنـهـ
يـضـعـ وـقـتاـ طـوـيـلاـ فـيـ اـرـتـداءـ
مـلـبـسـهـ ، وـيـفـسـعـ «ـ بـارـوكـةـ »
خـاصـةـ تـزـيدـ مـظـهـرـهـ قـسـوةـ
وـحـدـهـ . وـلـاـ يـتـورـ اـيـضاـ عـنـ
الـعـبـثـ بـالـفـنـ وـالـتـارـيخـ خـدـمـةـ
لـاـغـرـافـهـ . فـنـ اـحـدـ اـشـاهـدـ ،
نـرـاءـ يـخـضـعـ اـحـدـ الـفـنـانـينـ
لـكـيـ يـرسـمـ لـهـ لـوـحـةـ خـاصـةـ
خـفـمـةـ مـرـتـدـاـ مـلـبـسـ مـفـرـطـةـ
فـيـ الـفـخـامـةـ وـالـاـبـهـ مـتـشـبـهاـ
بـمـلـوكـ وـأـرـسـتـرـاطـيـ اـسـرـةـ آـلـ
بـورـبـونـ . ثـمـ يـاـمـرـ مـجـمـوعـةـ مـنـ
الـفـنـانـينـ يـازـالـهـ سـورـ دـانـتوـنـ
وـرـفـاقـهـ مـنـ وـسـطـ لـوـحـةـ خـفـمـةـ
تـخـلـدـ رـجـالـ الـتـورـةـ .

وـفـيـ مـنـزـلـهـ ، يـسـيـطـرـ جـسوـ
مـنـ الـكـاتـبـ الـبـارـادـةـ . وـيـعـكـسـ
دـيـكـورـ الـمـنـزـلـ مـزـاجـاـ كـثـيـراـ .
وـعـلـاقـهـ بـالـمـارـأـةـ الـتـيـ تـبـيـشـ مـعـهـ
عـلـاقـةـ بـارـدـةـ روـتـيـنـةـ تـفـلـهـاـ
شـعـمـارـاتـ أـيـدـيـولـوـجـيـةـ مـوـضـاـ
مـنـ اـنـ تـعـكـسـ اـهـتـاجـ اـنسـانـيـاـ
حـقـيقـيـاـ . وـهـيـ تـكـادـ تـقـومـ
بـدـورـ الـرـضـةـ لـهـ ، وـانـ كـنـاـ
لـاـ نـعـرـفـ بـالـفـبـيـطـ اـذـ مـاـ كـانـتـ
رـوـجـهـ اوـ عـشـيقـتـهـ فـلـيـسـ هـنـاكـ
مـشـهـدـ عـاطـفـيـ . وـاـحـدـ يـجـمـعـ
بـيـنـهـماـ ، روـبـيـسـيـهـ الـحـقـيقـ
لـمـ يـكـنـ مـتـزـوـجاـ وـلـمـ تـعـرـفـ لـهـ
اـيـةـ مـلـاقـاتـ فـرـاجـيـةـ اـ

وـعـنـدـمـاـ يـقـدـ روـبـيـسـيـهـ اـمـامـ
الـجـمـعـيـةـ الـوـطـنـيـةـ خـطـيـباـ ، مـنـدـاـ
دـعـاوـيـ مـعـارـضـيـهـ ، نـرـاءـ يـضـمـ
قـبـضـتـ يـدـيـهـ عـلـىـ نـوـحـ مـنـصـبـهـ
وـرـتـعـ بـقـدـمـيـهـ مـنـ الـأـرـضـ فـيـ
خـلـوطـ مـسـقـيـةـ حـادـةـ فـيـ صـورـةـ
عـصـيـيـةـ ، مـلـتـأـيـدـ عـلـىـ قـرـارـهـ
الـحـاسـيـةـ اـ

ويكشف هذا المشهد الروح الفوضوية التي تحرك موقف دانتون ، انه يرفض سلطة الدولة ويفصل التحرك الثنائي للجماهير . وهو يلجمما الى سلاح الخطابة النسوية الشاعرية حتى يكاد يفقد صوته تماما . وهو يسحب الاعتراف بشرعية المجلس التوري رافضا ان يحاكم الا على ايدي الشعب الفرنسي نفسه !

معاهدة دانتون

يرفض دانتون - فايدا ، النظام الاستبدادي ويحذر لعنة التصفيات يدعوي حماية الثورة . وهو ينندى الشرطة والبراطقية ممثلة في جهاز الشرطة ولجنة الامن العام وللجنة المبنائية . ويحضر من التوجه الى « المقلة » باعتبارها اداة القمع الاسطورية للسلطة ، وبدلا عن الاعتماد على حركة الجموع ، ولكنه نتيجة لتأليهاته ورومانسيته ، يرفض التصدى للارهاب بالحركة المنظمة بل انه يرفض حتى حماية نفسه عن الاعتقال مفضلان ان يتحول الى شهيد يلهب مشاعر الاجابيل القادمة . ومن المثير للدهشة ، ان بعض نقاد الفيلم ، يقاربون بين انتهازية دانتون وبينيته ، في مواجهة اخلاص روبيسيه للثورة ويساريته . وهي رؤية لا تثبت بالانكار النظرية المسقطة والجاهزة ، يغض النظر عنها بطره الفيلم بالفعل من خلال اعادة رواية القصة بروح جديدة . وهنالك من زعموا ايضا ان الفيلم يضع

من يسوع الإرهاب الدموي لقنته !

ويعتبر هذا المشهد واحد من ابرز واهم مشاهد الفيلم كلها . وهو يلخص على نحو بلغ وتنفس كل ما يريد فايدا ان عبر عنه . وتكامل كافة المناصر للتعصب عن المفسرون من خلال التركيز على التفاصيل الدقيقة في بناء حركة المثلثين واستخدامهم للكلمات (رقم الدوبلاج الفرنسي الذي استخدم في دور الممثل البلجيكي الذي قام بدور روبيسي) . كذلك يعبر مسلك كل منهما ازاء الطعام والشراب والاحسان بالواسطي عن تكتونيه الخاص . وفي هذا المشهد يصل اداء الممثل الفرنسي جيرار ديبارديو (في دور دانتون) الى قمته . حيث يخلق بحيويته وتدفعه ايقاما شديد الحيوية داخل المشهد بالرغم من محدودية مكان التصوير . وبعد هذا المشهد ببراعة المفاجأة الحقيقية للشاهد المحاكمة الذي يبلغ فيه الفيلم ذروته :

يعقد دانتون مسحرا ما بين ذراعيه منحركا في دواز عريضة متسمعة ، بلحنه المسحترة وفتحة قميصه العريضة التي تكشف عن صدره العريض البازار ، ويروجه خطابه في صوت جهوري قوى مخاطبا الشعب الفرنسي ساعيا الى استئثار الناس للتحرك من اجل حماية الثورة من تيار الجمود والارهاب .. « ايها الشعب الفرنسي .. انك أنت المجرم الحقيقي المسؤول عما يقع » !

وبينما يأخذ دانتون في المهام الطعام بشراهة ، يرفض ضيقه تناول اي شيء منه ، ويجلس ممسينا في بروز الى الموسيقى . ويدا دانتون في محاولة لزيارة شهيدة روبيسي بشتى الطرق ، ولكنه يفشل ويتوقف عن الاكل . ثم يبدأ نجساة في تلك محسوبيات المسألة في غضب في محاولة لزيارة مشامر روبيسي الذي يبدأ الحديث بملحة تحمل تهديدا وافسحا في محاولة لاقناع دانتون بتغيير مسلكه والخصوصيات المسألة . ويعارضه دانتون برقه متحدا في شاعرية حالة من الامال التي يعتقدها النسايس على الثورة . ويتحدث عن التاريخ الذي يكتب الشوار وأهمية الحفاظ عليه تقليا . ومنذما يتحول روبيسي للحديث بما يصل للناس من وجهة نظره ، يتور دانتون ويتوجه بجهل حقيقة اولئك الذين يتحدثونه : « انك تنظر الى الناس كما لو كانوا ابطالا في رواية قديمة » !

ويسمى دانتون الى اقتحام روبيسي وخلي جسر وجданى للاتصال معه ومخاطبة احساسه في صورتها التقىة الاصلية . ويهارول ان يذيل المفاجأة الجايد الذى يفلق عقله وروحه . وربما تحدث ثانية الخبر ايضا ، ينبع دانتون ويختزن روبيسي لم يستند راسه الى كتفه ويفنو قليلا . ثم ينبع ويسكب النبيذ الاحمر في كأس روبيسي حتى لا يضر الكأس ، تعبيرا عن تحذيره

الديمقراطية الليبرالية في الغرب
في مواجهة الديكتاتورية
البيروقراطية في الشرق ، ومن
الغريب أن أصحاب هذا الرأي
يستدون على اختيار فايدا
للليل الفرنسي ديارديو في دور
دانتون ، أمام الملوك البولندي
فوسسيتش زوديسال في دور
روبيسي ، وهو نوع من
تبسيط الآلي الذي يدعو إلى
الرثاء حقا ؟

ومن المضمرى إعادة
التاكيد على أن « دانتون » على
السيناريو الدقيق لجان كلود
كاريه ، الذى يمزج بين المام
والخاص ، والمحل بكافة
الأبعاد التى تبرز التناقضات
بين نوعين من الرجال ومن
صناع التاريخ على ارضية
الواقع الثورى فى فرنسا
واخر القرن الثامن عشر .
ويعتمد أسلوب الاخراج على
استخدام الحركة المدرستة
للممثلين واستخدام التشكين
وزوايا التصوير المنومة على
تحسو يقين الدراما ، وعلى
الارجع بين الطريقة الروائية
والتسجلية فى بناء الشاهد
مع الاستفادة القصوى من
امكانيات الحوار المسرحي مع
عمله مقصدًا ومكتنًا .
وتتفتح الطريقة التسجيلية
فى تصوير مشاهد القبض على
عارض المجلس الثورى ، حيث
يقتصر رجال البوليس أهتم
الم العسكرية التى يزقد فيها
ثوار باريس ، وعن طريق
احد اعوان الشرطة ، يمكنهم
التعرف على وجود الرجال
الذين أمر روبيسي باعتقالهم ،
وفي مشهد تحطم المطحمة
الثورية ، تمكس التفاصيل

تسجيلا يكتب أبعادا معاصرة
المدينة للمشهد ، طابعا
تهاما موها بكل ما يحصل
في بلداننا اليوم .. وفي المشهد
الأول ، يصور فايدا الوجوه
الافتلة للناس وتساؤلتهم حول
الاتساع نطاق الإرهاب ، وتفتيش
الشرطة للقادمين الى باريس ،
واسخدام لقطات حديثة —
خلفة ، المقصة من زوايا
مختلفة ، والتراكز على نصتها
الحاد المفطى لحماته من رذاذ
المطر ، والصلة المدة لتساقط
الرعوس داخلها .. الخ .

ويقدم فايدا في فيلمه ،
نموذجين للفنان : هناك
الأول الذى يعمل بایحاء من
السلطنة ولا يمانع فى تزييف
ال التاريخ عن طريق استبعاده
للعناصر المعاصرة من لوحات
تجسيد قادة الثورة .. والثانى ،
هو نموذج الفنان الواقعى
الذى يستمد مادته من خلال
التحسامه الصى والمبادر
بالواقع وبالناس البسطاء ،
وهو يسجل برونته وسط
الجماهير فى النهاية تفاصيل
اعدام دانتون ورفاته .

ويعتمد فايدا على خلق
بعض التكتينات الوهبية ،
كما نرى فى لقطة دانتون
وهو فى طريقه الى المقصة
وسط الحراس ، حيث يظهر
دانتون على خلفية لأعمدة
كنسسة نوتردام الشهيرة ، ويدو
كما لو كان قديسا ساقا الى
الموت من أجل معتقداته . وفي
لقطة أخرى ، نرى لوسيل ..
زوجة ديمولان تجرى وسط
النوروية ، تمسك التفاصيل

حوالنا في العالم ، وما حدث
في بولندا أيضا . وهذا كما
أنصور ، مما يدعم الفيلم
ويجعله عملا يحمل درج
المعاصرة . كذلك ، فمن الهام
أن تتناول الفيلم أيضا باعتباره
امتدادا لروح المرحلة الجديدة
التي تم بها سينما فايدا
منذ فيلم « رجل من رخام » —
١٩٧٧

سينمائيات دانتون

يعتبر « دانتون » على
السيناريو الدقيق لجان كلود
كاريه ، الذى يمزج بين المام
والخاص ، والمحل بكافة
الأبعاد التى تبرز التناقضات
بين نوعين من الرجال ومن
صناع التاريخ على ارضية
الواقع الثورى فى فرنسا
واخر القرن الثامن عشر .
ويعتمد أسلوب الاخراج على
استخدام الحركة المدرستة
للممثلين واستخدام التشكين
وزوايا التصوير المنومة على
تحسو يقين الدراما ، وعلى
الارجع بين الطريقة الروائية
والتسجلية فى بناء الشاهد
مع الاستفادة القصوى من
امكانيات الحوار المسرحي مع

من الميد للغاية ، ان نقرأ
مما قصبة دانتون من خلال
فيلم فايدا على ضوء ما يحدث

تعمل طفلها على صدرها ، حيث يبدو كما لو كانا نشّاده احدى شخصيات لوحات الفنان بيلكرود مثلاً :

وتحدد الملابس والماكياج ملابع الشخصيات ، كما ذكرنا في حالتي دانتون وروبيسي ، وأيضاً « كوتون » رئيس المحكمة التي قاتلت بالمحاكمة المزالية دانتون ورفاقه ، وهو يرتدي ملابس فضفاضة ضخمة زاهية حيث يبدو أقرب إلى المهرج الذي يؤدي دوره من أجل ارضاء سيدة . وتختسب ملابع وجه سانت جوست — أكثر الفنانيين نظرًا — وهشمية وثراءه للدماء من خلال الماكياج الذي يوحى أيضًا ، على نحو ما ،

بنوع الشذوذ الكامن الذي يحرك دوافع الشخصية ! يبدأ الفيلم بال طفل الصغير .. شقيق عشقة روبيسي وهي تقوم بتدريسه على ترديد مبادئ حقوق الإنسان للثورة الفرنسية ، ويتبع الفيلم بعد أن تصل الطفل بالفعل أن يريد تلك المبادئ بدون أخطاء على مسامع السيد روبيسي . ولكن بعد أن تكون مسيرة الدماء قد بلغت أوجها . وهي خاتمة ثانية مباشرة بعد مشهد إعدام دانتون .

خاتمة قصيرة

قد نختلف مع الفيلم في بعض طروحاته ، وقد لا يعجب

البعض منا بالتجريد الذي يشوب تناوله لبعض الواقع التاريخية . وقد لا يكون هذا هو الفيلم الذي يدور في أذهان البعض منا عن دانتون وروبيسي وقضية الثورة عموماً والثورة الفرنسية بوجه خاص ولكن بالرغم من كل هذا ، فإن « دانتون » يبقى في النهاية فيلماً يدافع عن الإنسان وعن قيم الحرية والديمقراطية ، وهو يظل أيضًا أحد الأعمال السينمائية التي استلهمنت وقائع تلك الثورة المظبية ، وكثيرها معاصرة واثارة للجدل . وهو ما يجعل من « دانتون » .. أحد أعمال الفن العظيم في زماننا !

كتب جديدة ومهرجان شعري

مصطفی فاسی

الفونس دوديه بمجموعة من القصص الفكاهية البسيطة من بينها رسائل عن طاموونى وطارط ساراندى طراراسكونز .. الخ .

وفي تصوري لو أن
هذوقة اهتم بالترجمة
للمجموعة من الأدباء
المغاربة الاتجاه
والأسلوب أو أديباعنتين
إلى بلد واحد لكن ذلك
انضل يكثرا ولا يستطيع
أن يقدم لنامجموعة من
التجارب المغاربة التي
تعبر عن اتجاه ما أو
طريقة ما أو مذهب ما فـ
الكتابية مثلا .

ومهما يكن شأن كتاب «قصص من الأدب العالمي» يعتبر إسهاماً راسخة جديدة تُثري الكتبة الجزائرية مع ملئنا أن يواصل الاستاذ

« مارك توين » ،
ثم ثلاثة من الكتاب
الفرنسيين وهم
« مارسيل أيمى »
و « أندري دال » و
« الفونس دوبيه » .

ونحن نلاحظ بطبيعة الحال تقليد اهتمام هؤلاء الأدباء فإذا كان الأدباء الأوائل وهم الكتاب الروس بالاضافة إلى مارك توين الأميركي أديباء كبارا فرضوا أهميتهم ومكانتهم على المستوى العالمي ، فإن الأدباء الفرنسيين الذين اختراع ابن هدوقة أن يترجم لهم أقل أهمية ومكانة، وحتى الفونس فودييه الذي يعتبر أكثر مُشهرة من زميليه الفرنسيين يظل أقل أهمية من الكتاب الروس الثلاثة وعن مارك توين نجد اشتهر

– الكتب الجديدة :
صدر مؤخراً عن
المؤسسة الوطنية للمكتب
مجموعة من الكتب
والترجمات، ومن
شأنها :

— قصص من الادب العالمي : وقد قام باختيار هذه المجموعة من القصص ترجمتها عن اللغة الفرنسية الأديب الجزائري المعروف عبد الحميد بن هدوة . ويقع الكتاب في حوالي مائتين خمسين صفحة ، ويضم شهر قصص سبعة كتاب ماليين يتناولون شهرة إهمية . وهؤلاء الكتاب هم الأباء الروس المعروفون « بوشكين » . « تشيشلوف » . « وستويفسكي » . « الكاتب الاسباني :

بدورها الى جيل زينب
الاعوج فقد بدأت
الشاعرتان التعامل مع
الشعر منذ سنوات
قليلة .

وقدم مخلوف عامر
لمقالته بمقدمه عن ارتبط
اب الادباء الشهاب
في السبعينيات بالواقع
وذلك بسببه وعى هذا
الجبل وبسبب التحولات
الديمقراطية التي
عاشتها الجزائر في هذه
المرحلة ، ثم حاول
استعراض الموضوعات
والمضامين التي يحتويها
الديوان مركزا على
الإشارة الى ارتبط ربعة
جلطى بالواقع وبالانسان
ومستشهد بها ببعض
الآيات الشعرية مثل
قول ربعة: تعال نسمر
قلقلينا على اسوار الاحياء
الشعبية

فالمنشورات البرية
لم تعد تسع عشق
القضيبة .

وإذا كان مخلوقاً عما
قد قصر في التعرض
للحاجات الفنية في ديوان
زبيب الالاعوج فإنه حاول
أن يمنع ديوان ربيعة
جلطلي بعض مايستحقه
في هذا الجانب .

وإذا كان قد أخذ على
زي ينب قلة اهتمامها
بالرمز والأسطورة فقد
أخذ على ربعة الاكتار في

«أدب الحرب» ،
والمقال محاولة لعرض
وتحليل هذا الكتاب
(أدب الحرب) الذي
الفنه بالاشتراك كل من
الروائي السوري
المعروف هنا مينة
والدكتورة نجاح العطار
ثم مقال من قضایا
التتجديد والالتزام « وهو
عنوان المقال وفي الوقت
نفسه عنوان الكتاب
الذى يدور حوله المقال
وهو للكاتب الفلسطينى
المعروف ناجي علونى
رئيس اتحاد الكتاب
الفلسطينيين سابقًا ،
والمقال عبارة عن عرض
فصوص هذا الكتاب
وتلخيص افكار التي
جاء بها ناجي علونى .

وهناك مقال آخر عنوانه : رفض الواقع والثقة بالمستقبل « والمقال مخصص لديوان الشاعرة الجزائرية النسائية زينب الأعرج « يا أنت من منا يكره الشمس » الصادر عن اتحاد الكتاب العرب دموثة ،

ويتبّو هذا المقال
مباشرةً بمقال عن ديوان
الشاعرة الجزايرية
الشابة ربعة جلطي
«تضاريس لوجه غير
بارسي» المنشور في
دمشق أيضاً، وهذه
الشاعرة الشابة تنتهي

ابن هدوة تقديم
ترجمات أخرى أكثر
هبة وفائدة

— تطلعات الى الغد:
يضم هذا الكتاب وهو
لمؤلفه الناقد الشاب
«مخلوف عامر»
مجموعة من المقالات
النتدية كتبت كما ذكر
المؤلف نفسه في مقدمة
الكتاب «في فترات
متقطعة وهي لا تؤلف
موضوعا واحدا ويعد
ذلك أساسا الى أن
كتاباتها خضعت لظروف
 خاصة ».

وبالفعل ثاننا عندما
نتصفح الكتاب سنجد أن
المقالات المنشورة فيه
متعددة ومختلفة الواضيع
ويمكن أن نذكر من بينها
هذه العناوين : من أجل
ثورة ثقافية ، حول
ظاهرة الفزو الثقافي ،
عبد الحميد بن باديس علم
بارزى تاريخ حركتنا
الوطنية ، ملامح الواقعية
الاشتراكية وعوامل
تأثيرها في الأدب العربي
حول ظاهرة الفموض في
الشعر ، نحو منهج
نندى معاصر . مع العلم
أن بعض هذه المقالات
كان نظريا ، بينما كان
بعضها الآخر تطبيقيا ،
يعتمد على دراسة
مؤلف من المؤلفات ، ومن
بين مقالات الكتاب
التطبيقية نجد هذه
العناوين :

استعمالها والبالغة في ذلك .

وبعد فملا لاشك فيه ان كتاب « تطلعات الى الفد » الذي يضم هذه المجموعة من المقالات النقدية ، وبغض النظر عن تفاوت هذه المقالات من حيث الاهمية فانه يعتبر اضافة هامة للملكتبة الجزائرية وخاصة انتنا نشكو كثيرا من النقص في مجال النقد .

- تجارب في الأدب والرحلة :

وعلى الرغم من ان عنوان الكتاب هو تجارب في الأدب والرحلة فان الجانب التاريخي للدكتور سعد الله فرض نفسه عليه احيانا وذلك نجد ان سعد الله المؤرخ في بعض مقالات الكتاب يطفي على سعد الله الأديب فنعته مثلا من بين مقالات الكتاب على العنوانين التاليين : اربع رسائل بين باشوات الجزائر وعلماء عنابة ، حول اسطورة المروحة الخ ... لابد ان الدكتور سعد الله بذل جهدا هاما في جمع مادة هذا الكتاب وتبويبها وتاليفها وهو يستحق على جهده كل الشكر والامتنان ، فكتابه هذا يفدي للقراء والدارسين على حد سواء .

- مهرجان محمد العيد الشعري :

تحت شعار « من أجل ثقافة اصلية ومتطرفة » افتتح المهرجان الشعري

الدكتور أبو القاسم سعد الله أديب ومؤرخ نادا كان قد اتجه اكثر الى التاريخ للحركة الوطنية الجزائرية والمراحل الكولونيالية في الجزائر كما اتجه الى البحث في تاريخ الثقافة الجزائرية منذ العهد التركي فان له جانب آخر يعرفه بعض المقربين منه وبعض الناس ولا يعرفه آخرون وهو الجائب الأديبي اذ من المعروف انه نشر ديوانا شعريا أيام الثورة التحريرية الجزائرية كما كتب في القصة . وأصدر مؤخرا كتاب بعنوان « تجارب في

الثالث لمحمد العيد آل خليفة في مارس ١٩٨٤ في مدينة بسكرة بالشرق الجزائري لي-dom اياما تلقى خلالها محاضرات ترکر على دراسة العلاقة الوثيقة بين الشعر والواقع الجزائري ابتداء من عهد الثورة التحريرية مرورا بعهد البناء والتشييد كما تخصص امسيات القراءات الشعرية للشعراء المدحوبين للمشاركة في المهرجان .

نهاذا المهرجان اذن فرصة للمحاضرين والشعراء كى يدرسوا الشعر الجزائري في جوانبه المختلفة وكى يلتقا مع الجمهور ، وهو بالاضافة الى مهرجان القصيدة الذى يعتقد كل سنة في مدينة سعيدة بالغرب الجزائري .

وبالاضافة الى الاسابيع والمهرجانات الثقافية التي تجرى على مستوى الولايات والبلديات المختلفة فانه يعتبر اسهاما مهمـا في محاولة خلق حركة ثقافية تشبيطة ومستمرة ،

الدكتور مندور ..

كما تراه ملك عبد العزيز

نشرت المجلة في العدد الرابع حوارا مع الشاعرة ملك عبد العزيز تحت عنوان « الدكتور مندور .. كما تراه ملك عبد العزيز » ، وقد ورد في الحوار بعض ما يتطلب التوضيح :

جاء في الحديث (كنت كلما انجبت طفلا اشعر انه « اى الدكتور مندور » يطلب المزيد) بينما حقيقة الكلام (لقد كان احساسه بالابوة يزداد مع كل طفل جديد) .

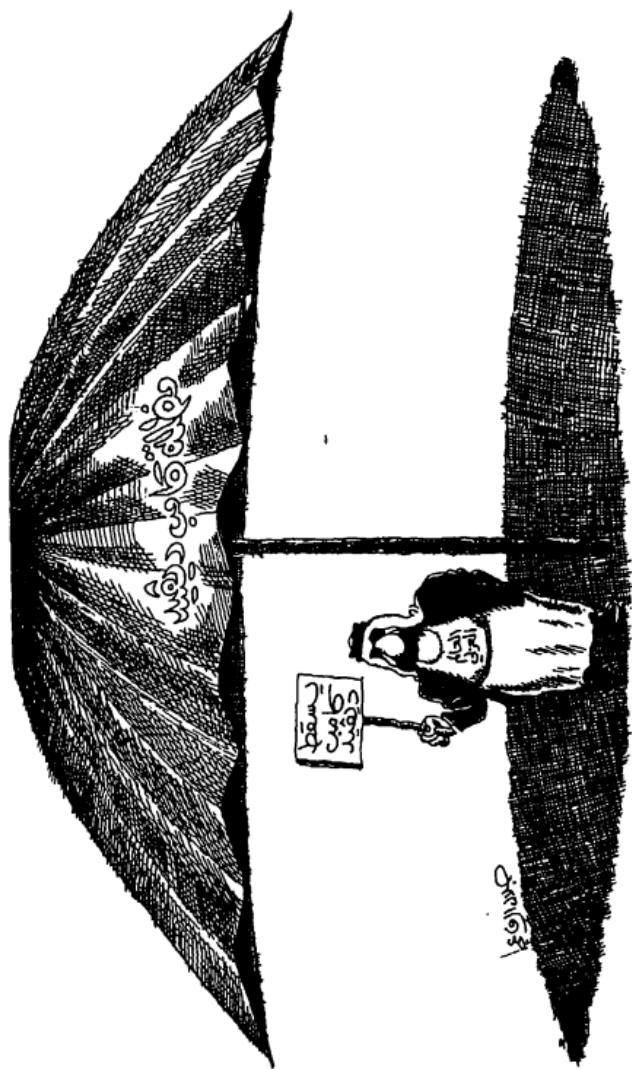
كما ورد اسم الفنان المصور « حامد سعيد » مع أسماء الأباء الشبان الذين كتب عنهم د. مندور في مطلع حيلاتهم الأبية ، والحقيقة أن الحديث عن حامد سعيد كان اجابة عن سؤال منفصل عنمن كتب عنهم من الفنانين التشكيليين ذلك أن حامد سعيد كان في قمة نضجه وعطائه الفنى حين كتب عنه مندور ولم يكن ناشئا مثل الأباء الذين ورد ذكرهم .

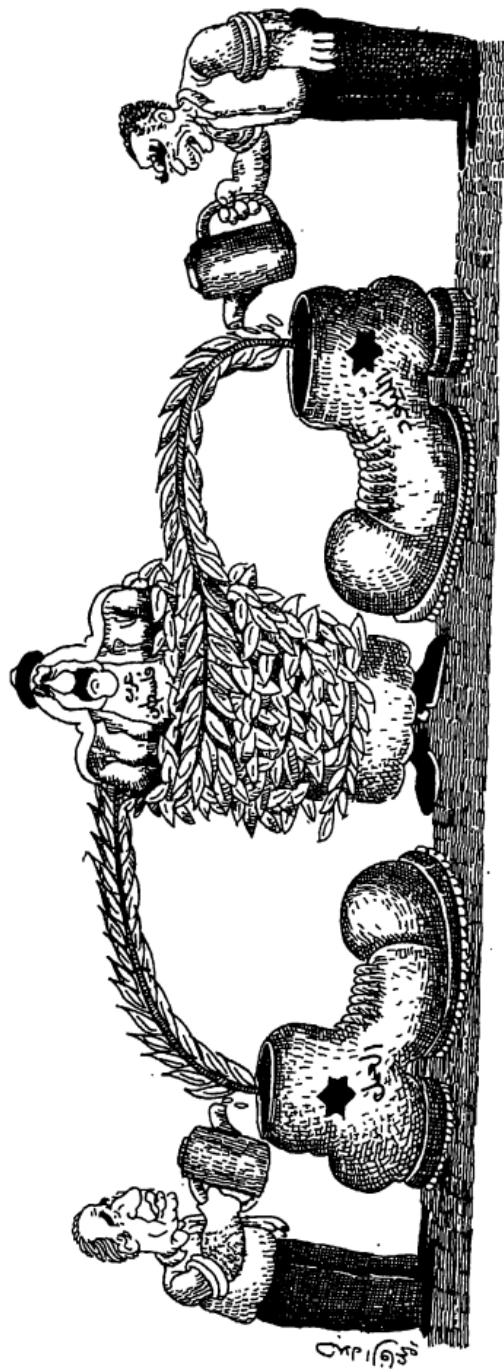
ذلك ورد أن الدكتور محمد برادة حصل على дبلوم عن اطروحته « مندور وتنظير النقد العربي » والصحيح انه حصل على دكتوراه الدولة من السوريون وليس الدبلوم .

ملف كاريكاتير جلال الرفاعي

جلال الرفاعي

- من مواليد عام ١٩٤٦ بقرية كفر عين في فلسطين المحتلة .
- درس الاخراج الصحفى والرسوم المتحركة في بريطانيا .
- عمل خطاطاً ورساماً للكاريكاتير في صحف الشعب والدستور الأردنية . ومن ثم رساماً للكاريكاتير ومراسلاً مقيماً لمصيفى الشعب والرأى الأردنيين بمدينة لندن . ومن بعدها رئيساً للقسم الننى ورساماً للكاريكاتير في صحيفة البيان التي تصدر في دبي بالإمارات العربية المحتلة .
- له كتابان كاريكاتيريان الأول صدر بعنوان (في الصبيح) عام ١٩٧٤ . والثانى بعنوان (جلال الرفاعي ١٩٨١) . ويعد الآن لأمداده مجموعة كاريكاتيرية ثلاثة .
- شارك في عدة معارض فنية في عمان ولندن والإمارات العربية المتحدة .

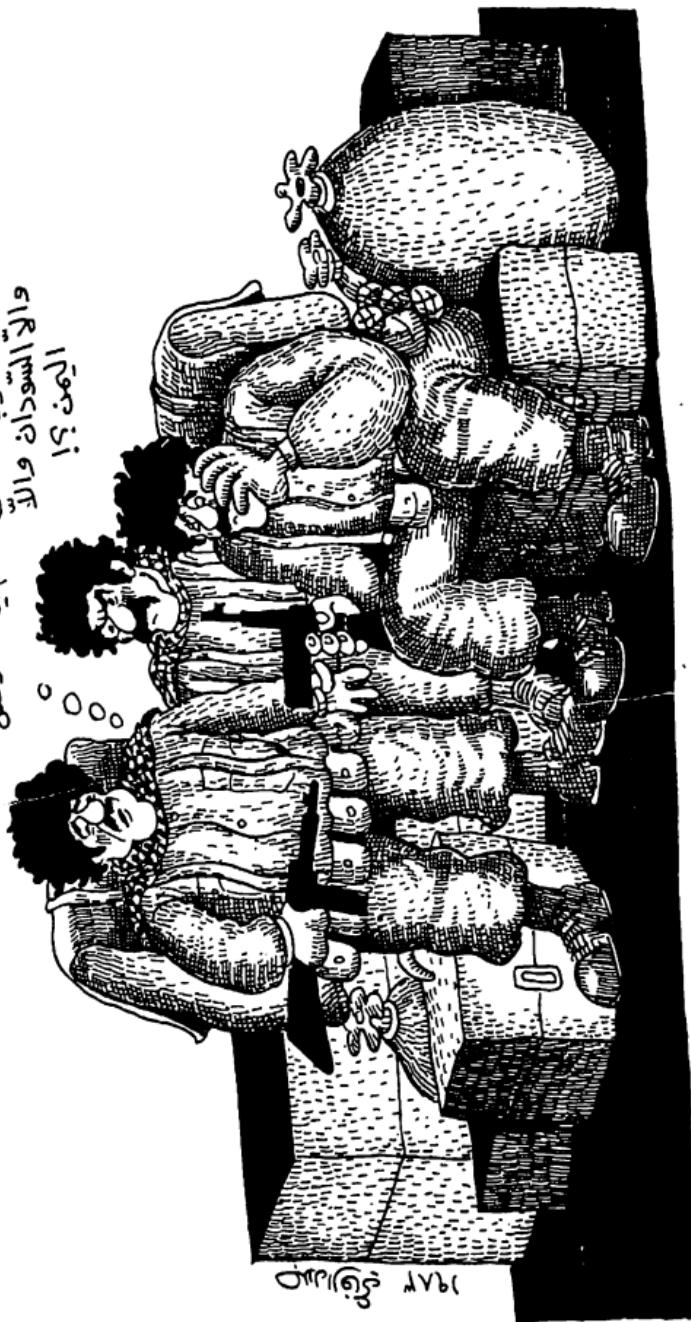




ପ୍ରାଚୀନ



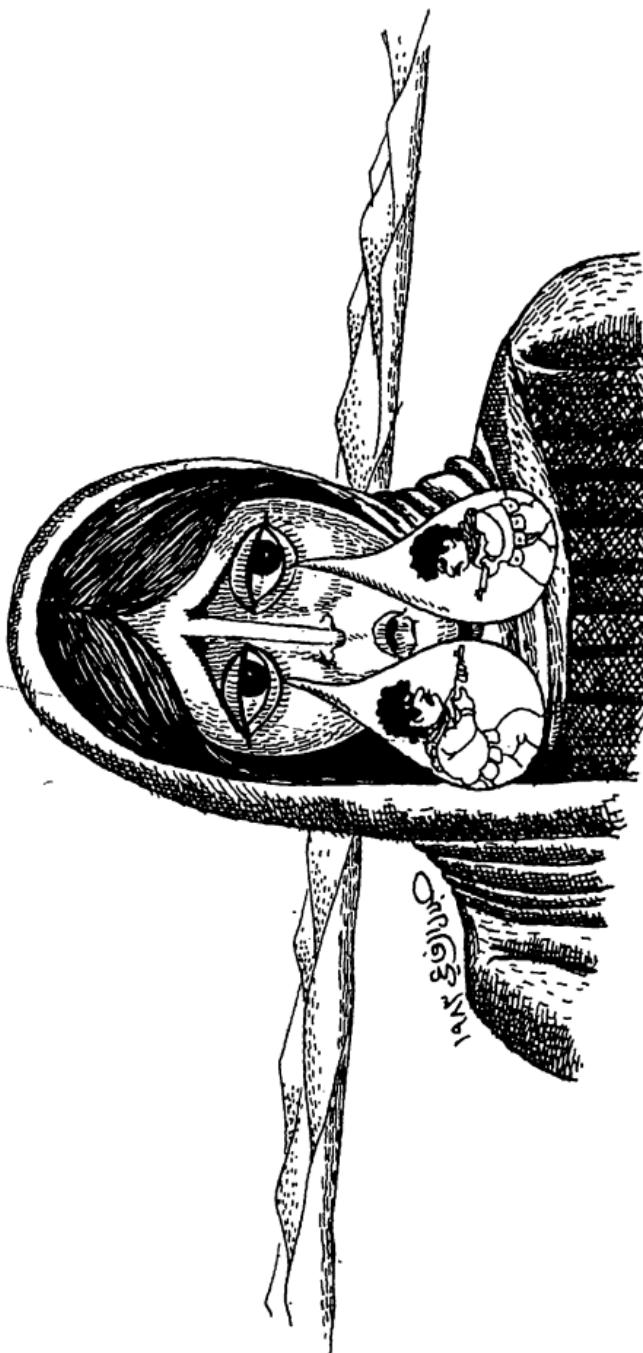
مِنْ أَوْرَدَ النَّاسَ عَلَى فَلَسْطِينَ ... تُونِسْ
وَالْمُسْدَانْ وَالْإِيمَانْ؟!



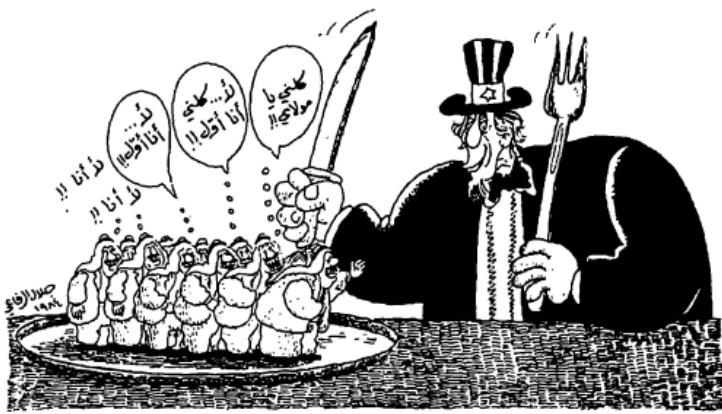
دَرْسَيْهِ ١٩٧٨

(الوقتان الفاسدتين) !!

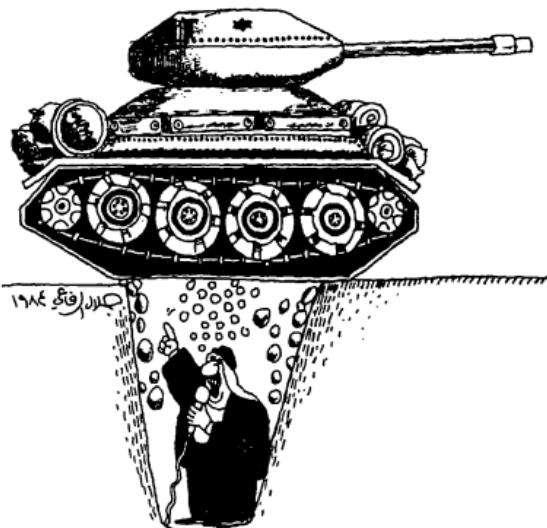
مجلة الفنون

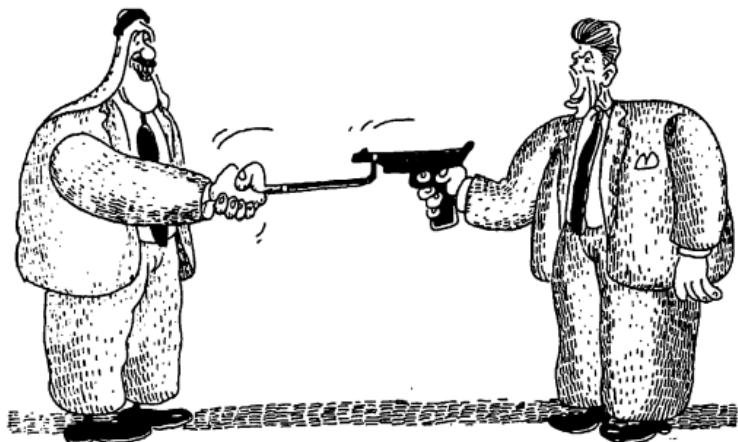












(شولتز... والجيش عن السلاح) !!









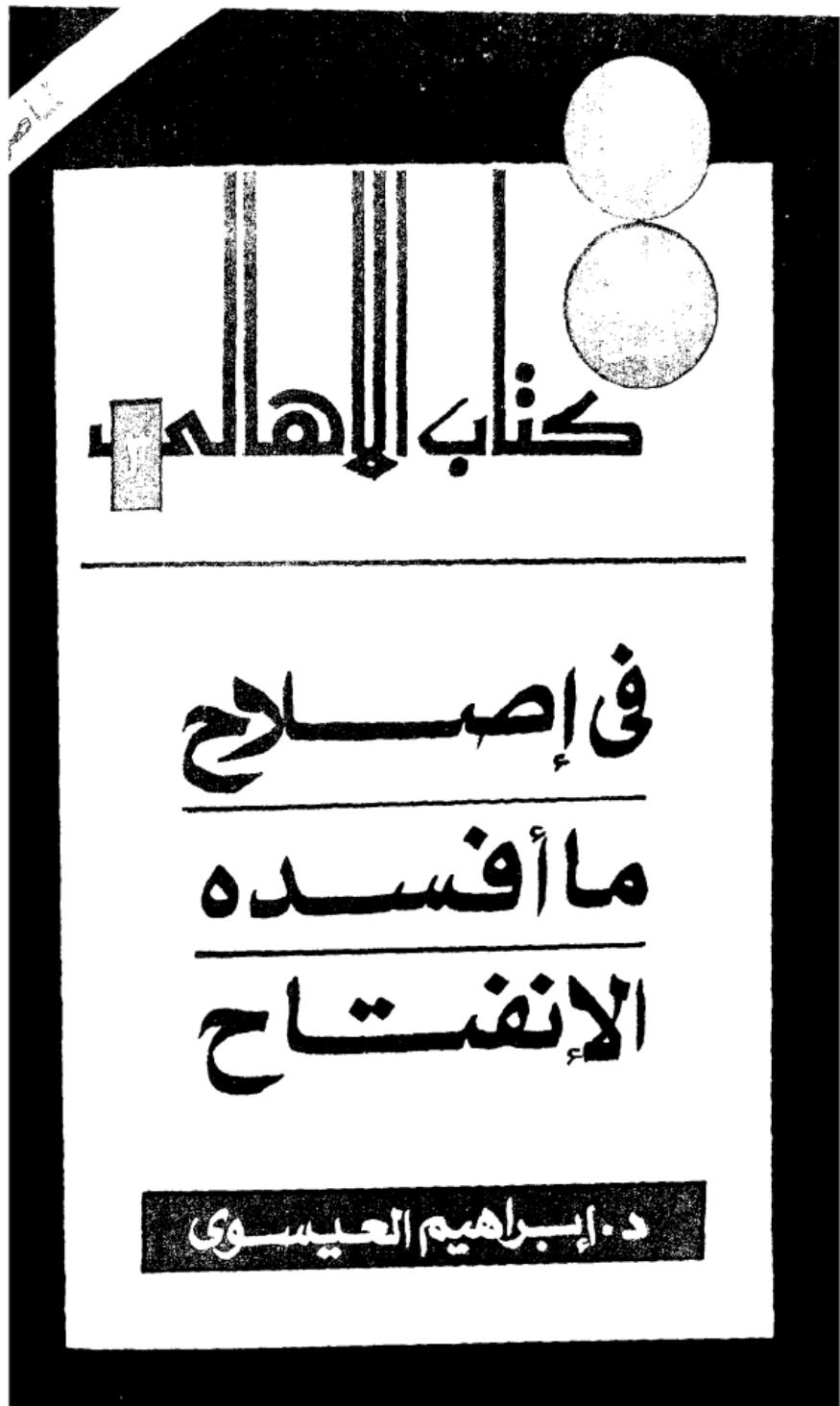
رقم الإيداع ١٩٨٣/٦١٧١

مطبعة اخوان موراقيلي
١٩ شارع محمد رياض - عابدين
تلفون ٩٠٤٠٩٦



أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarab.com



کتاب

في إصلاح

ما أفسد

الانفصال

د. إبراهيم العيسوي